UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01158550 2

Gillhofer
1925

DIE FÜRSTBISCHÖFLICHE RESIDENZ ZU WÜRZBURG

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/diefrstbischflic0000sedl

SCHLÖSSER IN BAYERN

IN EINZELDARSTELLUNGEN HERAUSGEGEBEN VON DER
DIREKTION DER MUSEEN UND KUNSTSAMMLUNGEN
DES EHEMALIGEN KRONGUTES IN BAYERN

DIE RESIDENZ ZU WÜRZBURG

MÜNCHEN VERLEGT BEI GEORG MÜLLER
1923

DIE FÜRSTBISCHÖFLICHE RESIDENZ ZU WÜRZBURG

VON RICHARD SEDLMAIER
UND RUDOLF PFISTER

TEXTBAND

MÜNCHEN VERLEGT BEI GEORG MÜLLER
1923

NA
7741
W8S4
v.1

BERICHTIGUNGEN UND ZUSÄTZE NACH DRUCKLEGUNG

Seite 50, Abb. 50, Unterschrift: siehe unten die Zusatzbemerkung zu Anm. 466.
Seite 51, rechte Spalte, 2. Zeile von unten: das Wort *restlos* ist zu streichen.
Seite 70, linke Spalte, 7. Zeile von oben: nach *Ehrenhofabschluss* ist einzusetzen: *in einem Jahr (1740).*
Seite 102, Abb. 90, Unterschrift: ergänze *U. B. Del. 3, 62.*
Seite 103, Abb. 91, Unterschrift: ergänze *U. B. Del. 3, 63.*
Seite 112, rechte Spalte, 6. Zeile von unten: nach *Ornamentmalerei* ist einzusetzen *(oder -stuckatur).*
Seite 117, linke Spalte, 13. Zeile von oben: statt *Beschauer* lies *Besucher.*
Seite 143, Abb. 119, Unterschrift: statt *Joh. Mich. Ign. Neumann* lies *Franz Ignaz Michael Neumann.*
Seite 145, linke Spalte, 7. Zeile von oben: statt *(an der Mauer . . . . . begonnen)* lies *(denn die Mauerzüge zwischen Mittelstufe und Wallhöhe werden 1730 auch wirklich schon ausgeführt* [475]*).*
Seite 145, linke Spalte, 12. Zeile von oben: das Wort *eigentlich* sowie der ganze folgende Satz *Seine Jahre . . . . Gestalt gegeben* sind zu streichen.
Seite 145, rechte Spalte, 7. Zeile von oben: statt *Weiterbauen* lies *ihre Übernahme.*
Anm. 86, zehntletzte Zeile: statt *der völlig von Welsch beschriftete* lies *der von Boffrand beschriftete.*
Anm. 161: Wahrscheinlich kannte Keller auch den Versteigerungskatalog der Bücher, Kupferstiche und Handzeichnungen aus der Verlassenschaft des jungen Neumann von 1804, den UB in einem Exemplar bewahrt hat (Signatur Rp. XIV, 69, zuerst wieder beachtet von Georg Lill, gewürdigt und besprochen bei Boll, Schönborn-Kapelle, S. 11 ff.). Auf die Zuschreibungen dieses Auktionskatalogs, der naturgemäß aus geschäftlichen Gründen die vorhandenen Plan- und Entwurfszeichnungen mit berühmten Autornamen belegen und, wenn irgend möglich, als »von Balthasar Neumann selbst . . . . vortrefflich gezeichnet« rühmen sollte, geht, so viel wir jetzt sehen, die Überschätzung Neumanns als Zeichner zurück. (Ein Vergleich der geradezu großartigen Sammlung, die damals zerstreut wurde, mit dem heute im Besitz von LM, UB, KgM u. a. Befindlichen zeigt, wie viel verloren gegangen ist, aber auch, wie viele und welch unschätzbare historische Werte uns die Sammeltätigkeit eines Privatmannes in der SE bewahrt hat.)
Anm. 247, zweiter Absatz (= S. 185, l. Sp., 5. Zeile von unten): statt *und war zweifellos als Stichvorlage gedacht* lies *das Blatt wurde von Joh. Salver gestochen.*
Anm. 276, Abschnitt »Herkunft«: Dr. Leo Bruhns-Frankfurt a. M. verdanken wir den Hinweis darauf, daß der Stuckator Bossi, der in Ottobeuren die 6 Gipsstatuen im Vorplatze der Abteikapelle (Zacharias, Johannes den Täufer, Joseph, Joachim, Maria und Christus) und außerdem 4 Stuckstatuen von Tugenden in einem Vorraum am Ende der Haupttreppe sowie noch einige Figuren im Treppenhaus selbst geschaffen haben soll (G. Braun, Kl. Führer durch Ottobeuren S. 36), möglicherweise mit Antonio Bossi identisch sein könnte (von den Tugenden erinnert bes. die Wahrheit an die Würzburger Kaisersaalfiguren des Antonio Bossi). Als Entstehungsdatum dieser Arbeiten wäre 1726–1728 anzusetzen. — Wir selbst haben die Figuren nicht gesehen.
Anm. 411, erster Absatz, Skizzen Tiepolos zu den Kaisersaalfresken: Eine Skizze zur Vermählung Barbarossas mit Beatrix besitzt die Nationalgalerie in London: Kat.-Nr. 2100; Leinwand 724 : 527 mm; Phot. Anderson-Rom Nr. 18280.
Anm. 466, vierter Absatz (zugleich Anm. 385, drittletzte Zeile, und Seite 50, Abb. 50, Unterschrift): Der Müller-Gutweinsche Vedutenstich läßt sich genauer auf die Jahre 1755—57 festlegen: die untere Zeitgrenze für die Stichausführung gibt das Wappen Seinsheims, die obere Zeitgrenze die Tatsache, daß das Blatt 1757 als Thesenblatt verwendet vorkommt. Der Polytechnische Zentralverein in Würzburg besitzt ein solches Exemplar in prächtiger Erhaltung (D. S. X. 605): die auf Abb. 50 sichtbare zweisprachige Titelunterschrift ist weggeschnitten und an ihrer Stelle Thesentext des Joh. Jos. Nic. Heydt von 1757 in Rocailleumrahmung als wagrechter Streifen unten angeklebt.
Anm. 467, erster Absatz: Hofgärtner Ferdinand Wilhelm Loss ist schon 1717 Schönbornscher Hofgärtner in Würzburg; der Polytechnische Zentralverein besitzt ein großes Stichblatt (Plattengröße 810 : 628 mm; vielleicht Titelblatt einer — nur begonnenen? — Großfoliopublikation) mit der Betitelung »Kleiner Lust und Pomeranzen Garden worinnen allerhand rare ost Indische geweckse und früchten seynd, Ihro Excellenz Herrn Graffen vom Schönborn Domprobsten zu Maynz und Würtzburg zu gehörig dediciret von Ihren threu gehorsamen Gärdner Ferdinand Wilhelm Lohs zu Würtzburg im Jahr 1717 . . . . Joh. Salver sculpsit Herbip.« (Hinweis von Dr. Bechtold).

CORNELIUS GURLITT

DEM ERSTEN GESCHICHTSCHREIBER DES DEUTSCHEN BAROCK

VORWORT

Einem der glänzendsten und bedeutendsten Barockschlösser Deutschlands soll dieses Buch ein Denkmal sein als eine Gesamtdarstellung sowohl der Fülle sinnlich faßbarer Werte, zeitloser, den Meisterwerken des barocken Europa ebenbürtiger Kunstschöpfungen, die es heute noch birgt, als auch der kunst- und kulturgeschichtlichen Verknüpfungen, aus denen das große Werk erwachsen ist.
Der doppelten Aufgabe sucht eine zweiteilige Anordnung des Stoffes gerecht zu werden: Die Reihe der Bilder wurde, von Anfang an in ausschließlicher Einstellung auf die Ziele des Residenzwerkes und nur für dieses, ausnahmslos in dem Bestreben geschaffen, daß sie — als Bilder — wertvoll und reich genug würden, um durch ihren Einzelwert von dem künstlerischen Eigengehalt des Dargestellten, als Folge aber von den Zusammenhängen dessen, was sie wiedergeben, ein Möglichstes auszusagen. Der auch für den Nichtfachmann lesbare zusammenhängende Text beschränkt sich auf das, was unbedingte Voraussetzung zur richtigen historischen Einstellung ist, als ein übersichtliches Bild der großen Entwicklungslinien; gesondert wurde ihm in einem umfangreichen wissenschaftlichen Apparat von Anmerkungen und Übersichten alles das angegliedert, was dem Fachmann als Stütze und sachliche Ergänzung des Textes von Belang ist, dabei eine Fülle von historischem Material, das über den strengen Rahmen der Residenzgeschichte hinaus für die Erkenntnis des Schönbornschen Kunstkreises im allgemeinen hier dienstbar gemacht werden soll.
Denn auf zwei Momente, die bei ähnlichen monographischen Darstellungen im allgemeinen zu sehr vernachlässigt werden, glaubten die Verfasser besonderen Wert legen zu müssen: auf die Zeichnung des farbigen kunst- und kulturgeschichtlichen Hintergrundes und auf die Erforschung der alten Arbeitsmethoden. Ausführlicheres Verweilen bei dem Vernichteten und Verlorenen, ohne das eine einigermaßen vollständige Darstellung des geschichtlichen Werdeganges nicht möglich gewesen wäre, soll außerdem den Fragen der Denkmalpflege dienlich sein, denen unsere Zeit mit solcher Unsicherheit gegenübersteht, daß unersetzliche Baudenkmäler zerstörenden Eingriffen oder falschen, auf Unkenntnis des Historisch-Technischen aufgebauten Wiederherstellungen auch heute noch in erschreckender Zahl zum Opfer fallen.

Die Form, in der Bilder und Text hier gruppiert und miteinander in Beziehung gesetzt sind, will die Kluft, die beide Teile zu trennen pflegt, auf eine neue Art überbrücken und insbesondere dem sinnlich zu fassenden reinen Anschauungsmaterial zu dem Vorrang und der absoluten Wirkung verhelfen,

die ihm im Reiche der bildenden Kunst gebührt. Das Maß, in dem aus den Tafeln für den Betrachter ein Ganzes von lebendiger Wärme, ja ein räumliches Gesamterlebnis ersteht, wird die Probe auf ihren Bildwert, den Sinn ihrer Auswahl und Inbeziehungsetzung und die Form ihrer Darbietung sein. Das photographische Flächenbild ist eine Projektion des Dreidimensionalen auf die Ebene. Das mehr oder weniger vollkommene Objektiv des aufnehmenden Apparates, das mehr oder weniger geübte Auge des Betrachters wird die Raumtiefe mehr oder weniger richtig geben oder ablesen. Von der Erhaltung der richtigen Raumwerte hängt aber — zumal bei der Architekturphotographie — alles ab. Wenn schon die fast regelmäßig auftretenden Verkürzungsfehler, die sich meist durch einen die Reichweite des normalen Sehwinkels weit überschreitenden Bildausschnitt (Weitwinkel) ergeben, und die von Bild zu Bild wechselnde Augendistanz (verschiedene Brennweiten) sich durchaus nicht immer ausschalten lassen, so bleibt eines beim Flächenbild unter allen Umständen ungeklärt, das Verhältnis des im Bild gegebenen Ausschnittes zum Gesamtraume. Auch durch das Auge kann ein Raum nicht erfaßt werden, wenn ihm nur eine einzige Blickrichtung gegönnt wird, wenn es nicht das Rechts, Links, Vorn, Hinten, Oben und Unten optisch abtasten und damit einen unendlich vielfältigen reichen Erfahrungsbesitz ansammeln kann, den die Sinne beim Genuß eines jeden Einzelausschnittes mitverwerten, mitgenießen. Wie viel weniger ist es dem Lichtbild möglich, räumliche Werte in einem in die Ebene projizierten Ausschnitt auch nur annähernd wiederzugeben. Ein Bild der Ecke eines Innenraumes läßt uns im unklaren darüber, ob diese Ecke zu einem kleinen Zimmer oder zu einem Saal gehört, ob wir als Betrachter an der gegenüberliegenden Wand oder etwa mitten im Raum stehen — und doch ist das nicht allein für das Empfinden der Wesenheit des Raumes, sondern beinahe für das Werturteil über jede einzelne Raumzier von größter Bedeutung. Um dieser Unvollkommenheit nach Möglichkeit zu steuern, haben wir allen Bildern von räumlichem Werte die Horizontalprojektion des entsprechenden Raumes mit Angabe des Augenpunktes, der Blickrichtung und des Sehwinkels in Form von kleinen Grundrißskizzen beigegeben. Die Grundrißskizzen der »äußeren« Räume haben zugleich die rein örtlich orientierende Aufgabe, dem Beschauer ohne umständliche Beschreibung in anschaulichster Weise anzuzeigen, in welchem Teil des Gesamtbaues oder Platzes sich der dargestellte Ausschnitt befindet. Wir wollen auch dem Laien nicht ersparen, die übliche oberflächliche und bequeme Betrachtungsweise »schöner Bilder« aufzugeben zugunsten einer Art stereometrischer geistiger Konstruktionsarbeit, die sich bei Betrachtung jedes Raumbildes vollziehen muß, wenn es überhaupt seine eigentümlichsten und bedeutendsten, nämlich dreidimensionalen Werte vermitteln soll. Denn wir sind der Anschauung, daß die Flut der üblichen Abbildungswerke, insbesondere aber der illustrierten Zeitschriften mit ihrem meist erschreckend minderwertigen Bildmaterial die Leser zu einer gerade für die Kunstbetrachtung verhängnisvollen Oberflächlichkeit und Gedankenlosigkeit verführt.

Ein kleiner Teil der Platz- und Architekturbilder, sowie fast sämtliche Aufnahmen der Innenräume und die des Gartens sind im Sommer 1916 von Frau Dr. Deetjen-Hagen i. W. zusammen mit Dr. Sedlmaier, die photographischen Architekturaufnahmen zum weitaus größten Teil sowie sämtliche Maßaufnahmen im Sommer 1919 von Dr. Pfister zusammen mit Dr. Sedlmaier, die meisten Aufnahmen der ornamentalen Details im Sommer 1916 sowie einige ergänzende Teilausschnitte aus den Haupträumen und großen Fresken im Winter 1919/20 von Dr. Sedlmaier hergestellt worden. Die sämtlichen zeichnerischen Aufgaben übernahm Dr. Pfister. Auch die Reproduktionen der Pläne und Handzeichnungen wurden mit ganz wenigen Ausnahmen für das Residenzwerk besonders hergestellt. Diese Ausnahmen sind: die Vorlagen zu den Textabbildungen 11, 13, 16, 21, 31, 32, 39, 45 sind nach

den Originalvorlagen zu den gleichen Abbildungen in Eckerts Buch über die Würzburger Residenzpläne wiederholt. Der Textabbildung 2 lag eine Photographie von K. Gundermann-Würzburg, die Abert in einem Aufsatz im »Frankenland« I 1914 erstmals benützt hatte, zugrunde. Die Aufnahme der Fliegerbilder erfolgte zum Zwecke erstmaliger Verwendung in diesem Buche: die Vorlagen für die Textabbildungen 1, 18, 121 und für Tafel 3, 4 sind Aufnahmen der ehemaligen Fliegerstaffel Kitzingen, für die Textabbildungen 5, 6 Aufnahmen der Deutschen Luftbildgesellschaft in München. In den textlichen Teilen des Buches sind die Arbeiten Dr. Pfisters über die Baugeschichte und die Arbeiten Dr. Sedlmaiers über die dekorativen Schöpfungen, die einzeln und gemeinsam gemachten Neufunde auf beiden Gebieten durch die befreundeten Verfasser nach Tunlichkeit zu einem einheitlichen Ganzen zusammengegossen worden. Der Hauptanteil an der Archivarbeit und an den Neufunden — auch für den baugeschichtlichen Teil — fiel Dr. Sedlmaier als dem am Platze befindlichen zu. Dr. Walter Boll, den gründlichen Kenner der Wiesentheider und Würzburger Archivalien zur Kunstgeschichte des Schönbornkreises, nennen die Verfasser gewissermaßen als Mitarbeiter dieses Buches; der auf gemeinsamen wissenschaftlichen Interessen gegründeten, im Austausch wechselseitig dienlicher Funde sich betätigenden Kameradschaft mit dem jüngeren Fachgenossen verdanken wir die Mitteilung vieler wertvoller Aktenstellen. Auch den ausgezeichnetsten Kenner der Archivalien zur Würzburger Kunstgeschichte, G. H. Lockner, möchten wir an vorderster Stelle dankbar hier nennen dürfen. Er hat uns durch selbstloseste Beisteuer aus dem reichen Schatz seiner Notizen manchen Umweg erspart, manche Unzulänglichkeit behoben.

Der Gesamtplan hätte nicht durchgeführt werden können ohne die Förderung der freundlichen Helfer und ohne das Entgegenkommen der Behörden, Sammlungen und Bibliotheken, deren Namen die Autoren hier mit dem Ausdrucke des aufrichtigsten Dankes nennen: an erster Stelle Professor Dr. H. Bulle-Würzburg, der nicht nur den eigentlichen Anstoß zu dem großen Plane gegeben, sondern mit freundlichstem Wohlwollen für die Verfasser und mit unentwegter Begeisterung für die Sache nicht die geringsten unter den zu allen Zeiten entgegendrängenden Hindernissen hat beseitigen helfen. Der Name von Dr. K. E. Osthaus † -Hagen i. W., der im Rahmen seiner großzügigen Pläne zur Förderung der Erkenntnis des deutschen Barock dieser Arbeit im Folkwangverlag eine erste Heimstätte bereitete und auch bereits die ersten Gedanken zu einer würdigen Ausstattung des Buches formulieren ließ, wird mit diesem Werke verbunden bleiben müssen. Der ehemalige Königliche Obersthofmeisterstab gab die Erlaubnis zu den Aufnahmen und Studien in den Innenräumen der Würzburger Residenz. Dem freundlichen und stets verständnisbereiten Entgegenkommen des Schloßverwalters, Inspektors G. F. Lechler, verdanken die Verfasser freieste Arbeitsmöglichkeit und die Erfüllung aller sachlichen Sonderwünsche. Das Kunstgeschichtliche Museum der Universität, das Fränkische Luitpoldmuseum (insbesondere Direktor A. Stoehr †), die Universitätsbibliothek, das Staatsarchiv, der Historische Verein von Unterfranken und Kommerzienrat Oskar Neidert in Würzburg, die Öffentliche Bibliothek in Bamberg und das Städtische Historische Museum in Frankfurt am Main stellten das in ihrem Besitz befindliche kunstgeschichtliche und historische Material in freundlichster und vertrauensvollster Weise zur Benutzung und Reproduktion zur Verfügung, der technische Vertreter des Bauamts des ehemaligen bayerischen Krongutes, Oberregierungsbaurat Förtsch, überließ ebenso und zum gleichen Zwecke die vorhandenen Residenzpläne. Daß unsere lange Zeit erfolglosen Bemühungen um die Originalrisse de Cottes von 1723 noch in letzter Stunde ihr Ziel erreichten, danken wir einem für die Auffindung ausschlaggebenden Hinweis von Prof. Dr. Max Hauttmann-München (Rostock), vor allem aber der unermüdlichen Fürsorge und Freundlichkeit, mit der Prof. Dr. Paul Ganz-Basel unsere Sache in Paris führte, immer aufs Neue fahndete und zuletzt die photographische Aufnahme

der Blätter dortselbst in die Wege leitete. Dr. Bruno Grimschitz von der Österreichischen Staatsgalerie und Dr. Dagobert Frey vom Deutschösterreichischen Bundesdenkmalamt in Wien erleichterten uns manche Wege beim Studium der Hildebrandtbauten in und bei Wien und gaben verschiedene freundliche Auskünfte. Einzelne wissenschaftliche Mitteilungen und Auskünfte verdanken wir Dr. A. Bechtold-München, Privatdozent Dr. Leo Bruhns-Frankfurt a. M., Prof. Dr. Moritz Dreger-Innsbruck, Dir. Dr. Otto Fischer-Stuttgart, Stadtbaurat Dr. H. Göbel-Kolberg, Dir. Dr. Th. Hampe-Nürnberg, Dr. Max Kahn-Würzburg, Dr. Heinrich Kreisel-Würzburg, Prof. Dr. Ernst Neeb-Mainz, Dr. Richard Schmidt-Stuttgart, Privatdozent Dr. Otto Schmitt-Frankfurt a. M., Frau Prof. Dr. E. Tietze-Conrat-Wien. Einblick in die Manuskripte ihrer noch ungedruckten Monographien über Würzburgische Hofkünstler gestatteten Dr. Wolfgang Schütt-Berlin (Oegg) und Dr. Reinhard Müller-Zittau (Materno Bossi). Die als Bruchstücke hinterlassenen Auvera-Studien von Hermann Schuster-München konnten als Grundlage besonders für die biographischen Notizen über die Mitglieder dieser Künstlerfamilie verwertet und damit der Name des im Kriege gefallenen jungen Kunsthistorikers in die Fachliteratur eingeführt werden. Dir. Dr. Karl Lohmeyer-Heidelberg hat uns die Seiten 1—171 seines Buches »Die Briefe Balth. Neumanns an Friedrich Carl von Schönborn« — den Abdruck des Wortlautes der Briefe selbst — in Korrekturbogen zur Verfügung gestellt, um die Benützung der beiden Veröffentlichungen wechselseitig dienstbar zu machen: so konnten in unseren Anmerkungen und Übersichten den Verweisen auf Neumann-Briefstellen noch die Seitenzahlen des Lohmeyerschen Abdruckes beigefügt werden; die Anmerkungen und die Einleitung des inzwischen erschienenen Lohmeyerschen Buches waren den Verfassern vor dem endgültigen Abschluß ihrer Manuskripte nicht bekannt. Zuletzt nennen wir mit herzlichstem Dank den treuen Helfer Dr. Wilhelm Zillinger-Würzburg, der die Nöte der drängenden Ausführungsarbeiten für den Druck mit der Unermüdlichkeit aufrichtiger Freundschaft lindern half, sowie den Verlag Georg Müller, der den Verfassern freieste Arbeitsmöglichkeit gestattete und diesem Werke in großzügigem Eingehen auf seine Ziele in Zusammenarbeit mit der Hofbuchdruckerei Gebrüder Reichel in Augsburg eine für die Zeit außergewöhnlich sorgfältige Ausstattung verlieh.

In die Reihe »Schlösser in Bayern« ist dieses Buch als vollkommen fertiges, geschlossenes Ganzes eingestellt worden. Der Plan zur Abfassung und die Gedanken zur Ausgestaltung des Würzburger Residenzwerkes sind lange vor der Absicht zur Schaffung dieser Bücherreihe entstanden.
Hoffnung und Wunsch der Verfasser gehen einzig auf das Ziel, daß alles, was Bild und Wort auszusagen vermögen, des großen Gegenstandes, dem sie dienen, nicht unwürdig sei; dann wird das Buch von einer großen deutschen Leistung im historischen Weltbilde Zeugnis sein, Denkmal einer für Würzburg seit langem verlorenen äußeren und inneren Größe.

Würzburg 22. Mai 1922 München

Dr. RICHARD SEDLMAIER *Dr. RUDOLF PFISTER*

I N H A L T

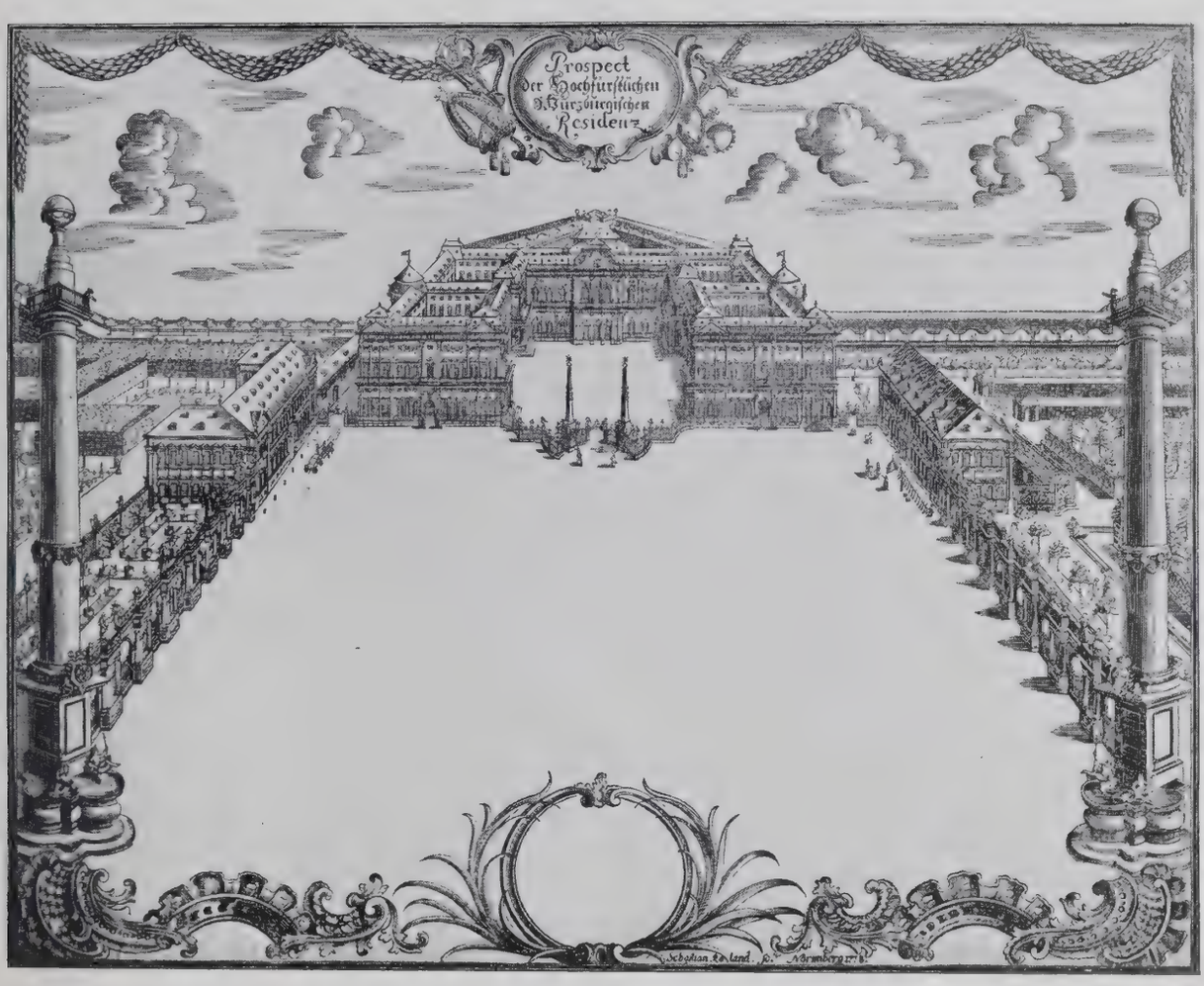
TEXTBAND

Vorwort
Geschichte der Würzburger Residenz
Einleitung 1
Geschichte des Baues 9
Mainz und Würzburg 11
Der Pariser Ideenkreis 25
Friedrich Carl und Hildebrandt 37
Die letzte Phase 50
Die Platzgestaltung 51
Letzte Geschicke der Residenz 54
Die Architekten des Residenzbaues 55
Das Bautechnische 63
Die Arbeitslöhne und die Baukosten 66
Ehemaliger Zustand und Zukunft 70
Die Farbe in der äußeren Erscheinung 77
Geschichte der Dekoration 81
Die zwanziger Jahre / Das französische Ideal 83
Friedrich Carl von Schönborn / Der Einfluß von Wien 90
Die neuen Zierkünstler 92
Die dreißiger Jahre / Zweite Bischofswohnung und Hofkirche 96
Bauplastik und Ehrenhofgitter 105
Die vierziger Jahre / Die Repräsentationsräume 110
Unausgeführte Planungen Friedrich Carls 121
Das Intermezzo Ingelheim 123
Die Jahrhundertmitte / Der Höhepunkt des Würzburgischen Rokoko 124
Die sechziger und siebziger Jahre / Spätrokoko und Klassizismus 130
Der Hofgarten 142
Das Nachspiel der Toskana-Zeit 148
Anmerkungen 151
Übersicht der verwendeten Abkürzungen 153
Zeittafeln zur Geschichte der Ausstattung 245
Quellen 257
Ältere Literatur 258
Neuere Literatur 258
Abbildungswerke 261
Pläne und Entwurfzeichnungen 262
Kupferstiche und Holzschnitte 265
Übersicht der Ausgaben 267
Graphische Übersicht der Künstler und Handwerker . . . . . zwischen S. 270 und 271
Register: Künstler und Handwerker 271
Personen (mit Ausnahme der Künstler) 275
Orte 276

TAFELBAND

Die Würzburger Residenz in ihrer heutigen Erscheinung . . . . . Tafeln 1 bis 219

GESCHICHTE DER WÜRZBURGER RESIDENZ



1. »Prospect der Hochfürstlichen Würzburgischen Residenz« mit Platz als Rahmenperspektive für einen Gesellenbrief. Holzschnitt von Sebastian Roland, Nürnberg 1778.

»Ew. Majestät wissen, daß in Ermangelung glänzender Kriegstaten nichts die Größe und den Geist eines Fürsten in höherem Maße beweist, als die Errichtung von Baudenkmälern; die ganze Nachwelt mißt die Fürsten am Maßstabe der herrlichen Gebäude, die sie während ihres Lebens geschaffen haben.«
Colbert an Ludwig XIV. 1664

Colberts Bekenntnis zur Notwendigkeit der Repräsentation an sich bezeichnet den Geist des absolutistischen Zeitalters, aus dem heraus Baugedanken allergrößten Stiles Gestalt gewannen, besser als lange historische Untersuchungen das vermöchten. Nicht bestimmte Wohnbedürfnisse oder Raumanforderungen waren es zunächst, die fürstliche Schlösser erstehen ließen, sondern der leidenschaftliche Wille, eigenem Nachruhm ein Denkmal zu setzen aere perennius, den eigenen Namen der Nachwelt zu erhalten durch die Verbindung mit ewigen Werken, der Mitwelt aber durch ein Schaustück von alles überbietender Pracht und ungewöhnlichen Ausmaßen Bewunderung abzuringen um jeden Preis. Daß sich dadurch zugleich der stilvolle optische Rahmen ergab, in dem sich die sichtbaren Äußerungen höfischen Lebens gleich prächtigen Bildern auf einer Bühne abspielten, trug das Seine dazu bei, den Begriff des fürstlichen Hofes im 18. Jahrhundert zu der Einheitlichkeit zu runden, in der er heute vor uns steht und die schon den Zeitgenossen als das erstrebenswerte Ziel absolutistischer Vollkommenheit erschienen sein mochte. Daß dabei für ganz Europa, insbesondere aber für das sich eben noch von den Folgen des verheerenden großen Krieges erholende Deutschland das auf der Höhe politischer Macht und kultureller Weltbedeutung stehende Frankreich Vorbild und Blickziel gewesen ist, erscheint bei der Intensität des von Versailles ausstrahlenden Glanzes ohne weiteres selbstverständlich. Es ist die Zeit, in der in prägnantester Form die Architektur tatsächlich »die

Achse der bildenden Kunst« gewesen ist, in der alle künstlerischen Energien von ihr ausstrahlen und ihr dienstbar sind in einem Grade, daß man versucht wäre, Malerei und Plastik »dekorative Hilfskünste« zu nennen, würden sie nicht durch ein auf allen künstlerischen und handwerklichen Gebieten und Grenzgebieten an großen Aufgaben erstandenes unerhörtes und nie wieder erreichtes Können und durch engste organische und unlösbare Verbindung mit der Architektur zum Gesamtkunstwerk jedem Werturteil in diesem Sinne entrückt. Dieser Untrennbarkeit der Einzelelemente im vollendeten Kunstwerk steht im 18. Jahrhundert ein anderer Dualismus von ähnlicher Geschlossenheit gegenüber hinsichtlich der Planung: das Verhältnis des Bauherrn zum Architekten, dessen Betrachtung für das Verständnis der Architekturgeschichte des Barock unerläßlich erscheint. Bauen ist vornehmste Herrenpflicht, um nicht zu sagen ein adeliger Sport, die dauernde Beschäftigung von Künstlern jeder Art wird zum Lebensinhalt und die Vertrautheit mit den Regeln der Architektur gehört als unentbehrlicher Bestandteil zur höfischen Bildung. Die Unsumme der zur Zeit der großen Baubegeisterung erscheinenden theoretischen Architekturwerke war nicht so sehr für den Architekten und Künstler, als vielmehr für die vornehmen Bauherren bestimmt, in deren Bibliothek sie ihren Platz einnahmen mit einer Selbstverständlichkeit, wie früher die alten Epen und die höfischen Romane und später die klassischen Heroen der Literatur. Vitruv, Alberti, Palladio, Serlio, Vignola und Scamozzi, Mansart, Daviler, Cordemoy, die beiden Blondel, Marot und Briseux, Furttenbach, Goldmann, Fäsch, Decker, Sturm, Schübler, Penther und wie sie sonst alle heißen mögen, gehörten zum theoretischen Rüstzeug des Bauherrn[1], und dessen hohe architektonische Bildung befähigte ihn, der Mitarbeiter des Architekten zu sein, mit dem er sich mit wechselnder Eindringlichkeit in die »invention«, wie die zeitgenössischen Quellen sagen, und gelegentlich selbst in die architektonische Einzelarbeit mit mehr oder weniger Geschick teilt[2]. Der Architekt, fast immer infolge seiner Herkunft durch eine tiefe gesellschaftliche Kluft von seinem Bauherrn getrennt[3], ist der Vorschlagende, der technische Berater, der Leiter der Ausführung, gewiß auch der künstlerische Gestalter, aber er ist ohne seinen Auftraggeber schlechthin nicht zu denken, auch nicht als Künstler. Der in diesem Dualismus liegende Ansatz zu einer kollektivistischen Arbeitsmethode wird aber fast noch ins Endlose erweitert durch die skrupellose Gepflogenheit der Zeit, das Gute zu nehmen, wo man es fand. Der Bauherr arbeitet nicht nur mit e i n e m Architekten, er nimmt was ihm dienlich scheint nicht nur aus seinen Stichvorlagen und Architekturbüchern, — er beschäftigt jeden, der ihm etwas zu geben hat, er nimmt ohne Bedenken von den ausgeführten Bauwerken was ihm gefällt. Der »Schutz des geistigen Eigentums« auf die Architektur bezogen, ist eine neuzeitliche Erfindung; dem 18. Jahrhundert aber war Gemeingut, was aus Kopf und Hand des Künstlers einmal an die Öffentlichkeit getreten und schaubar geworden war; keine falsche Eitelkeit und kein kleinlicher Individualismus hinderten, auf dem bestehenden Guten weiterzubauen und große Eindrücke in unverhüllter Weise im eigenen Schaffen wirken zu lassen. Die großen Werke der Architektur waren als Tatsachen für die Gesamtheit aller Gebildeten Elementarereignisse, ihr ideeller Gehalt gehörte jedermann und niemand, nicht anders als die Schönheit des Wiener Waldes, die Feierlichkeit einer heiligen Messe oder die Köstlichkeiten deutscher Musik. Aber letzten Endes konnte die kollektivistisch-eklektische Arbeitsmethode doch nur dadurch zum Kunstwerk führen, daß die auf einem starken Subjektivismus fußende selbstherrlich-unsoziale letzte Entscheidung bei e i n e r Persönlichkeit stand: beim fürstlichen Auftraggeber. Unter einer solchen Zeitgesinnung und solchen Bauherren plante man die Würzburger Residenz.

Wenn es schon zur Pflicht des Forschers gehört, den Fäden, die das Gewebe bilden, im einzelnen nachzugehen und den nachgeborenen Bewunderern der alten Herrlichkeit durch die Vermittlung der Kenntnis alter Arbeitsmethoden und durch die stilkritische Analyse des Kunstwerkes die Gesetzmäßigkeiten im künstlerischen Werden näherzubringen, so mag er sich doch der Baukunst des 18. Jahrhunderts gegenüber eines auf der Erkenntnis künstlerischer Abhängigkeiten und fremder Einflüsse aufgebauten Werturteils völlig enthalten. Denn, wenn auch für unsere Zeit der Kompromiß in der Regel den Tod des Kunstwerkes bedeuten mag, in schaffenssicheren Zeiten war diese Gefahr gebannt durch die Einheitlichkeit der Weltanschauung, durch die gleichheitliche Höhe der künstlerischen Kultur, die alle Kreise der Gebildeten durchdrang, durch die Homogenität des Willens zur Kunst.

Zur Zeit, da die ersten Gedanken an einen Residenzbau in Würzburg Gestalt annahmen, hatte sich die Kulturlage Europas gegenüber der alles überstrahlenden Epoche des Sonnenkönigs bereits wesentlich verschoben. Denn schon, als des alternden vierzehnten Ludwig Glanz von innen heraus zu erblassen begann und die äußeren Mißerfolge ihn für sein Lebenswerk fürchten ließen, als Frankreichs ungekrönte Königin zur intriganten Betschwester ohne jede persönliche Größe geworden war, zu dieser Zeit war in Deutschland der Boden für eine geradezu orgiastische Entfaltung einer unerhörten Bauleidenschaft reif geworden, und als man in Frankreich nach Ludwigs Tod durch die gewagtesten Finanzoperationen den wirtschaftlichen Zusammenbruch aufzuhalten versuchte und ein Regent, dessen »Hotel« mehr einem Freudenhaus als einer fürstlichen Residenz glich, das Erbe des großen Königs nur mehr durch eine raffinierte Familien- und Heiratspolitik notdürftig zusammenzuhalten vermochte, da sammelte der preußische Soldatenkönig blanke Taler in den Staatssäckel, da hatte Karl VI. mit Männern wie dem Prinzen Eugen und dem Grafen von Starhemberg auf den Schlachtfeldern den Grund zur Weltmachtstellung des Hauses Habsburg gelegt, da war auch die Zeit der großen architektonischen Erhebung für Deutschland gekommen. – Hatte nach dem großen Krieg die Armut unserer Heimat dem Eindringen der Äußerlichkeiten französischen Wesens noch Widerstand geleistet, so ergoß sich doch gegen Ende des Jahrhunderts die rationalistisch-merkantilistische Welle auch über Deutschland und versuchte, es mit der Gleichförmigkeit der europäisch-internationalen Kultur zu überkleistern. Die deutschen Fürsten trugen wohl die Perücken, wie sie in Versailles getragen wurden, sie schickten wohl ihre Künstler nach Paris, um den »guten Geschmack« an der Quelle zu schöpfen, sie versuchten wohl, es dem Sonnenkönig und seinem Hof in der Verachtung der bürgerlichen Moral gleichzutun und sie schickten sich mit viel Eifer in die Erfordernisse eines radikalen Absolutismus. Und dennoch — es ist auf deutschem Boden kein Versailles erstanden! Die deutsche Seele blieb zutiefst auch in den verwelschten deutschen Fürsten lebendig, sie hat den deutschen Baumeistern und Handwerkern die Hand geführt trotz aller internationalen Schulung, und der »Bauwurmb«[4], der in den fürstlichen Auftraggebern mit epidemischer Macht sein Wesen trieb, hat die ungezählten Herrlichkeiten des deutschen Barock geschaffen trotz allen Schielens nach dem Westen, hat etwa von der Jahrhundertwende ab architektonische Großtaten gewirkt, die Ewigkeitswerte in sich tragen, zu einer Zeit, da im Westen die Sonne der Baukunst den Zenith überschritten hatte, da die lebendigen Kräfte im Formalismus einer vornehmen aber sterilen akademischen Schablone zu erstarren begannen. Nur die

2. Die Familie der Grafen von Schönborn. Hochaltarbild in der Pfarrkirche zu Gaibach um 1748.

Von links nach rechts, obere Reihe: 1. Marquard Wilhelm, Dompropst von Bamberg, Trier und Eichstätt. 2. Lothar Franz, Fürstbischof von Bamberg, Kurfürst und Erzbischof von Mainz und Erzkanzler des Reichs. 3. Johann Philipp Franz, Fürstbischof von Würzburg, Herzog in Franken. 4. Damian Hugo, Fürstbischof von Speyer und Konstanz, Kardinal. 5. Franz Georg, Kurfürst und Erzbischof von Trier, Fürstbischof von Worms und gefürsteter Propst zu Ellwangen. 6. Anselm Franz, Kaiserl. General. 7. Rudolph Franz Erwein, Mainzer Oberhofmarschall und Vizedom, Kaiserl. Geh. Rat. — Untere Reihe: 1. Friedrich Carl, Fürstbischof von Bamberg und Würzburg, Herzog in Franken, Reichsvizekanzler. 2. Johann Philipp, Erzbischof und Kurfürst zu Mainz, Fürstbischof von Würzburg und Worms, Erzkanzler des Reichs. 3. Melchior Friedrich, Mainzer Vizedom und Kurmainzischer Erbschenk, Mainzer und Würzburger Obermarschall, Reichshofrat und Kaiserl. Geh. Rat. 4. Joh. Erwein, Mainzer Obermarschall und Oberamtmann, Reichshofrat.

3. Fürstbischof Joh. Phil. Franz von Schönborn (1719–1724) Bildnis im Fürstensaal der Residenz.

4. Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn (1729—1746) Bildnis im Fürstensaal der Residenz.

Dekoration und das Ornament sollten dort zu einem letzten Gipfel der Entwicklung emporsteigen.

Deutschland

»Bauen ist eine Lust und kost' viel Geld, Einem jeden Narren sein' Kapp' gefällt.« Aus einem Brief des Kurfürsten von Mainz Lothar Franz von Schönborn an den Reichsvizekanzler Friedrich Carl von Schönborn in Wien. 8. Juli 1724[5].

In Deutschland aber, wo Bauherren wie Künstler — ohne es zu wissen und zu wollen — der kalten Vornehmheit immer und immer wieder den alten Willen zur »ganzen Leier«, immer wieder die deutsche Liebe zur kleinen Form, immer wieder den Ausdruck der eigensten Persönlichkeit entgegenstellten und ihr Werk auch in den kleinsten Teilen, innen wie außen mit ihrem Eigensinn durchtränkten, da wuchsen im Garten der Architektur auf kleinen und auf großen Beeten, von geschickten und ungeschickten Gärtnern betreut, der wunderbaren Blumen so vielgestaltige und farbenprächtige, nach Land und Art geschieden und vereint zugleich durch ihres Wesens Ursprung in der Tiefe deutscher Phantasie.

Dem westlichen Kulturzentrum Paris war ein östlicher Gegenpol in der von neuem Leben durchpulsten Kaiserstadt an der Donau erstanden und zwischen den beiden Polen dehnte sich das mosaikartige Gebilde des heiligen römischen Reiches, der buntscheckige Teppich deutscher Territorien, der unzähligen geistlichen und weltlichen Länder und Ländchen, die, wie auf politischem, so auf allen Kulturgebieten eine liebenswürdige Eigenbrödelei betreibend, sich jedes in seiner Weise mit der allgemeinen deutschen Baubegeisterung auseinandersetzte. Politische Neigungen oder Notwendigkeiten, verwandtschaftliche Beziehungen oder wirtschaftliche Verkettungen und oft genug auch der blinde Zufall hatten dabei ihre Hand im Spiel und es ist ein Schauspiel von vielem Reiz, zu beobachten, wie sich gelegentlich die Befruchtung von Osten

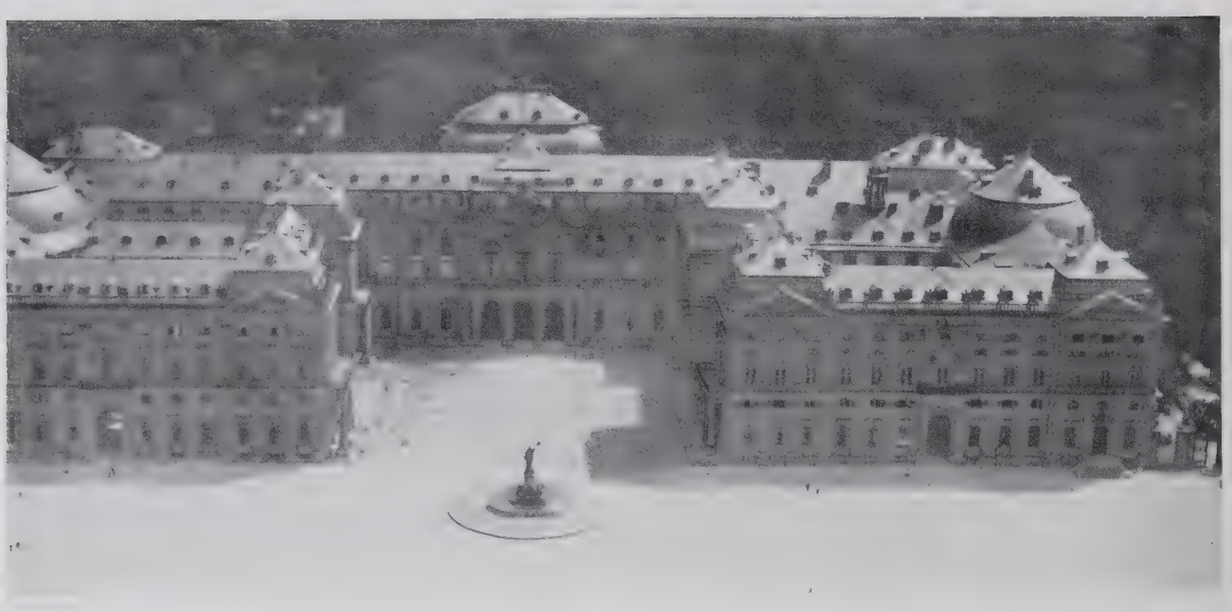
5. Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenklau (1749—1754)
Bildnis im Kaisersaal der Residenz.

6. Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim (1755—1779)
Bildnis im Fürstensaal der Residenz.

oder Westen von der geographischen Lage emanzipiert und sprunghaft-launisch ihre Wirkung übt.

Franken

So waren die beiden großen fränkischen Bistümer Bamberg und Würzburg durch eine kluge Taktik in der äußeren Politik dem Kaiser verbunden, um sich im Innern einen hohen Grad von Unabhängigkeit und andere politische Vorteile zu sichern, ihre geographische Lage und ihre wirtschaftlichen Beziehungen aber verbanden sie eng mit dem Rhein und mit der westlichen Kultur. Diese Vielfältigkeit der Beziehungen fand ihre Repräsentanten in den Mitgliedern der Familie der Grafen von Schönborn (Abb. 2). Zur Zeit der großen Erhebung deutschen Bauwillens war das geistige Haupt dieser zu hoher politischer Macht gelangten Familie der Kanzler des Reichs, Erzbischof und Kurfürst von Mainz und Fürstbischof von Bamberg Graf Lothar Franz von Schönborn. Er hatte sich das Haus Habsburg durch die ausschlaggebende Unterstützung der Wahl Karls VI. zum Deutschen Kaiser verpflichtet, er hatte seinen begabten Lieblingsneffen, den Reichsvizekanzler und nachmaligen Fürstbischof von Bamberg und Würzburg Friedrich Carl von Schönborn (Abb. 4) an den Wiener Hof gebracht, er überblickte das komplizierte Ineinanderlaufen der Fäden im Gewebe der damaligen deutschen Politik, er unterhielt aber auch — bei aller Kaisertreue — die engsten Beziehungen zur westlichen Kultur, die seiner Residenz am Rhein nahelag, er war als Bauherr im Bambergischen und Mainzischen, als Auftraggeber der Dientzenhofer und eines Maximilian von Welsch geradezu der befruchtende Ausstrahlungspunkt für eine große und damals bedeutungsvolle mitteldeutsche Einflußsphäre, gerade damals als in Würzburg das Einsetzen einer großen staatlichen und wirtschaftlichen Entwicklung mit der endgültigen Entschei-



7. Residenz von Westen (Stadtseite), Fliegerbild (Höhe rd. 100 m).

dung der uralten Kompetenzstreitigkeiten zwischen Bürgerschaft und Domkapitel einerseits und dem Bischof andererseits zugunsten des letzteren in einem zeitgemäß absolutistischen Sinne zusammentraf.

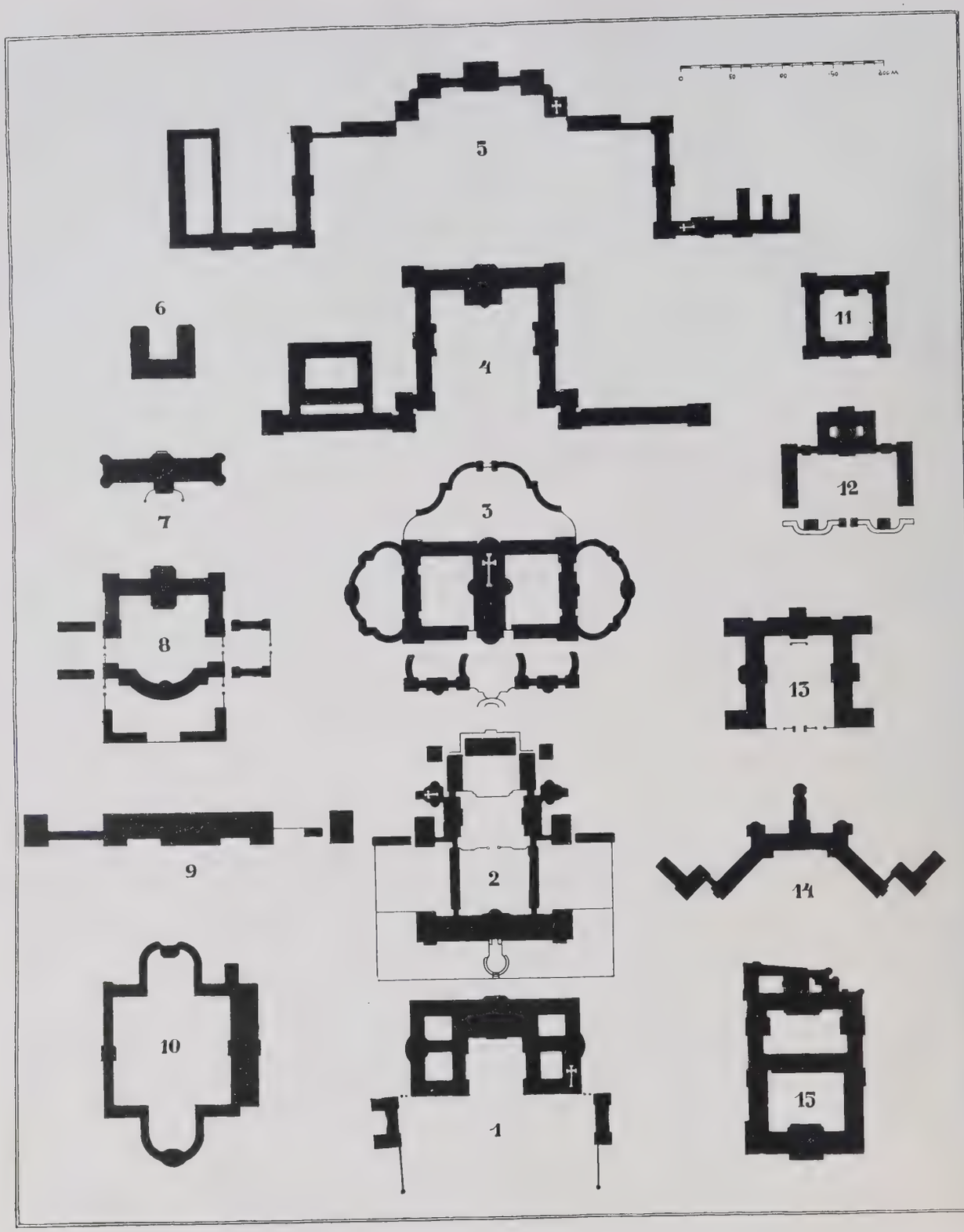
Würzburg

Waren so im Würzburgischen die staatlich-wirtschaftlichen Voraussetzungen für die hemmungslose Entfaltung fürstlicher Bautätigkeit gegeben, so stellte die Familie Schönborn die Bauherren, die im Geiste des 18. Jahrhunderts den zur Erfüllung grosser Aufgaben erforderlichen Grad eines rücksichtslosen Willens zur Prachtentfaltung aufbrachten, und die architektonische Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte hatte einen Stamm von Kunst- und Bauhandwerkern heranreifen lassen, der den hohen handwerklichen Anforderungen einer repräsentativen Bautätigkeit gewachsen war. Das mit Steinmaterial von der Natur verschwenderisch ausgestattete Land war von je der Boden für eine hochentwickelte Steinmetzen-Technik gewesen, die merkwürdigerweise gerade durch die Befruchtung von einem andern Material, vom Holz her, um 1700 einen Höhepunkt erreichte, der durch den Namen Greising gekennzeichnet ist. Dieser aus Vorarlberg stammende, im besten Sinne auf der Grenze von Kunst und Handwerk stehende Zimmermeister hatte den vergangenen Jahrzehnten der hochstiftischen Bautätigkeit den Stempel seines bürgerlichen Stiles aufgeprägt, der, von einer urdeutschen Meisterschaft der kleinen Form ausgehend, sich an bedeutenden Bauaufgaben im Sinne territorialer Sonderbedeutung immerhin zu einem Faktor der deutschen Architekturgeschichte erhob. Vorher schon hatte ein Oberitaliener, Antonio Petrini, insbesondere durch den Kirchenbau die Franken aus dem verworrenen, im kleinen Motiv befangenen heimatlichen Formenkreis des dreißigjährigen Krieges zum Verständnis monumentaler Verhältnisse und des großen Raumes geführt. Trotzdem aber mußte einer Zeit, die die gewaltigsten Werke fürstlicher Architektur hervorgebracht, mußte insbesondere Bauherren mit einem weltmännisch weiten Gesichtskreis, wie es die Grafen von Schönborn waren, alles in Würzburg vorhandene als unmodische Provinzkunst erscheinen, so daß es uns rückschauend heute nicht wundernehmen kann, daß die bodenständige Architektur des 17. Jahrhunderts in Würzburg als Grundlage im Sinne einer stilistisch-organischen Weiterentwicklung nicht in Betracht kommen konnte. Denn als die Würzburger Residenz geplant wurde, da waren die berühmten Stadtpaläste des Wiener Hochadels zum größten Teil vollendet, da stand Hildebrandts Belvedere, das Berliner Schloß und der Dresdener Zwinger, da war Ansbach, Nymphenburg, Schleißheim und Ludwigsburg im Bau, da wurden Mannheim und Bruchsal gerade begonnen! Auch hier in Würzburg waren nicht bestimmte Raumanforderungen oder Wohnbedürfnisse, die zu einem nach Utilitätsrücksichten fest umrissenen Raumprogramm hätten führen können, das Motiv zum Residenzbau, sondern der Wille zur Errich-

tung eines Monumentes schlechthin. Und so wurde auch zu bauen begonnen längst bevor man sich über die künftige Verwendung der Räume im klaren war, es wurde mit einem für die Zeit bezeichnenden Überschuß an Kraft ein Werk errichtet, das schon allein durch seine Ausmaße eine völlige Sprengung des bodenständigen Maßstabes bedeutete, durch die hinzutretende Pracht und Kostbarkeit seiner Ausstattung aber nicht als die Residenz eines verhältnismäßig doch kleinen Landes, sondern als Fürstensitz von internationaler Bedeutung errichtet schien. Daß eine expansive Überhitzung der Bauenergien hier weit über das bisher Übliche, weit auch über das für den praktischen Zweck Erforderliche hinausging, drückt dem Residenzbau den Stempel des Denkmalhaften auf, das hier weit eindringlicher als anderswo Gestalt gewonnen hat. Auf einem nicht gerade unbegrenzte Möglichkeiten der horizontalen Erstreckung bietenden Gelände zwischen neuem und mittelalterlichem Befestigungsgürtel als typisches Stadtschloß errichtet, hat die Residenz die gesamte Hofhaltung unter einem Dach vereint. Alle Bauteile sind einer mit unerbittlicher Konsequenz durchgeführten Achsen-Symmetrie untergeordnet und zu einer Gesamtmasse von stärkster Kompaktheit, zu einem gewaltigen Block geformt, dessen Gestaltung die Sichtbarkeit irgendwelcher praktischen Zweckerfordernisse mit einer Zielsicherheit negiert, die hier zum Ausdrucke eines Höchstmaßes von repräsentativer Monumentalität geführt hat.

Die Geschichte des Baues und seiner Dekoration ist eine Geschichte der Stilwandlungen des 18. Jahrhunderts. Die Bauzeit des Riesenwerkes füllt die ganze Spanne von der Zeit der stärksten Konzentration der politischen Macht auf die Einzelpersönlichkeit des Herrschers bis zu den ersten drohenden Anzeichen des Zusammenbruches der absolutistischen Herrlichkeit, von der Zeit eines hemmungslosen architektonischen Draufgängertums bis zu den vorsichtig tastenden Versuchen, an der Antike einen neuen kavaliermäßig-kühlen Architekturstil aufzurichten, von der Zeit des ersten freien Aufrauschens einer unbezähmten Kurvenlust über die ganze Entwicklungs- und Reifeperiode des Rocaille-Ornaments hinüber bis zum völligen Umschlag in die gedanklich-kühle Nachahmung des antikischen Ideals, von den geistig unbeschwerten Auswirkungen eines sinnlich-bildnerischen Kraftüberschusses bis zu dem Punkt, da die übergeistig literarische Zeit Winckelmanns und Goethes allem kühnen und starken Wollen in der bildenden Kunst ein Ziel gesetzt hatte, vom Jahre 1720 bis zum Jahre 1780.

8. Wappen des Carl Philipp von Greiffenklau.
Widmungsblatt aus der Radierungsfolge „Fugga in Egitto"
von Domenico Tiepolo.



9. Vergleichende Zusammenstellung der Grundflächen planmäßiger deutscher Barockanlagen:
1 Würzburger Residenz 2 Schloss Ludwigsburg 3 Kloster Weingarten (Planung) 4 Schloss Mannheim 5 Schloss Nymphenburg 6 Schloss Brühl 7 Belvedere in Wien 8 Schloss Pommersfelden 9 Schloss Schleissheim 10 Dresdener Zwinger 11 Schloss Aschaffenburg 12 Schloss Bruchsal 13 Neues Schloss in Stuttgart 14 Schloss Karlsruhe 15 Berliner Schloss.

GESCHICHTE DES BAUES

Die Quellen

Das heiße Bemühen, in das Wesen und Werden der Kunst Balthasar Neumanns einzudringen, hat die Baugeschichte der Würzburger Residenz aus dem engeren Interessenkreis für das einzelne Bauwerk zur Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst emporgehoben.

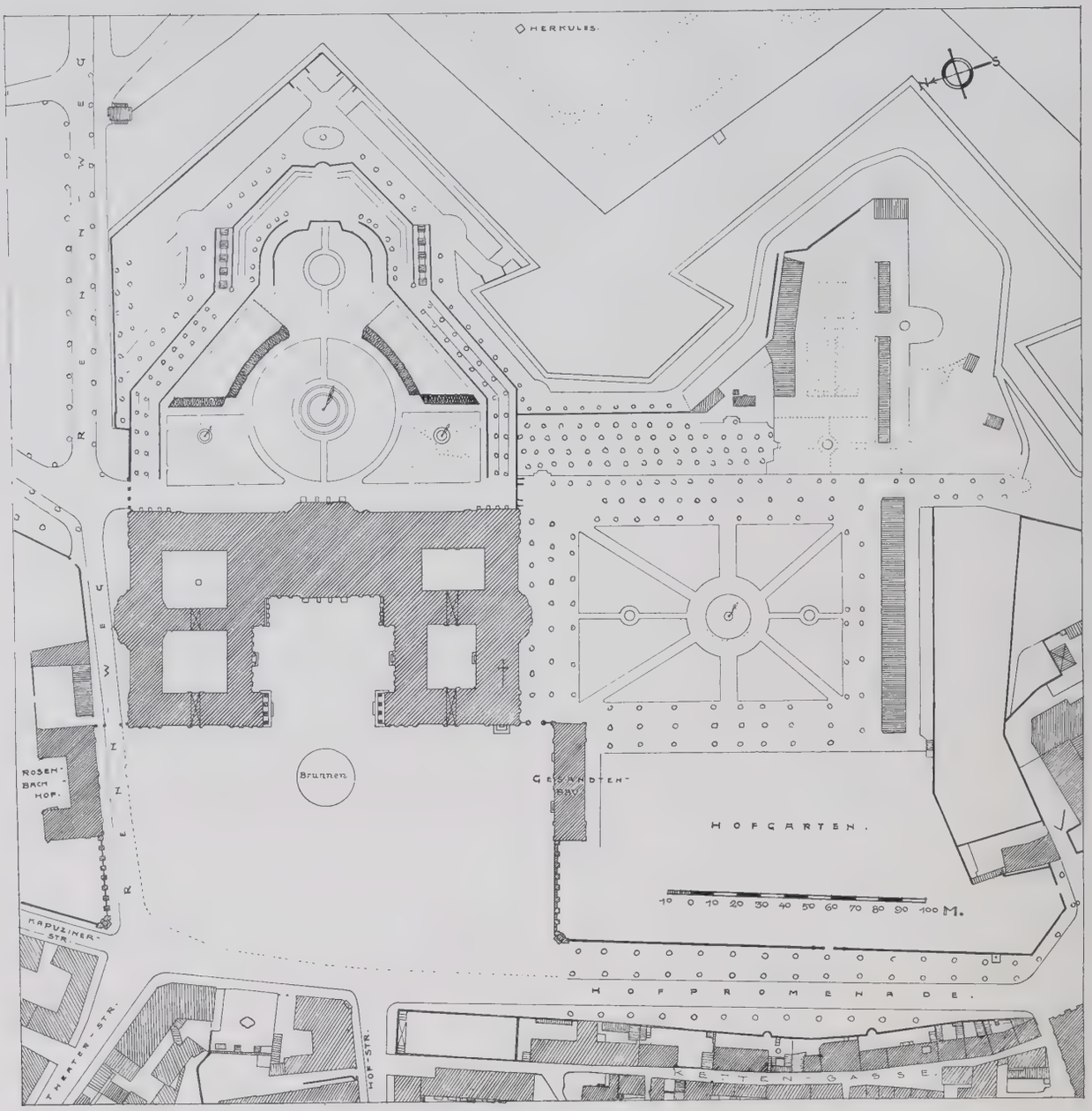
Ein gütiges Geschick hat uns als Quellen der Erkenntnis ein zeitgenössisches Material überkommen lassen, wie es für kein zweites Bauwerk der Zeit vorhanden ist: einen umfangreichen Briefwechsel zwischen Bauherrn und Architekt bzw. Bauleiter, der sich — freilich mit manchen Lücken — fast auf die ganze Zeit des Baues erstreckt, und kostbare Sammlungen von Originalplänen und -zeichnungen der Zeit, in denen wir allerdings manch wichtige Glieder der Entwicklungsreihe schmerzlich vermissen[6]. In jüngster Zeit erst ist dieses seltene Material, zu dem noch die in großem Umfang erhaltenen Baurechnungen treten, systematisch zusammengefaßt, in seinen gegenseitigen Beziehungen im wesentlichen erkannt und als Grundlage der ersten auf Wissenschaftlichkeit Anspruch machenden Geschichte des Residenzbaues verwendet worden. Das Verdienst dieser Leistung gebührt den Forschungen Georg Eckerts[7]. Die Geschichte der Planung und das Werden des Baues selbst sind so innig miteinander verwoben, daß dieses Gewebe nicht ohne schweren Schaden für die Einheitlichkeit des Bildes gelöst werden könnte. Auch ist ja gerade das Ineinanderlaufen der Fäden das eigentlich Reizvolle und das, was das Bild über eine tote Historik hinaushebt, wie beim Studium der Quellen erst das Lesen zwischen den Zeilen uns modernen Menschen lebendige Wahrheit vermitteln kann.

Wohnsitz der Bischöfe vor dem 18. Jahrhundert

Die Fürstbischöfe von Würzburg hatten durch Jahrhunderte ihre Wohnung auf dem festen Schloß Marienberg links des Mains, wozu sie der verzweifelte Freiheitskampf des Bürgertums im Mittelalter und im 16. Jahrhundert und die unfreundlichen Kriegsläufte des 17. Jahrhunderts gezwungen hatten, trotz vieler Beschwerlichkeiten, die dieser nach kriegstechnischen Gesichtspunkten ausgewählte und ausgebaute, von der Stadtmitte abgelegene Ort mit sich brachte. Soweit es Krieg und Politik erlaubten, hatten sie sich deshalb schon frühzeitig eines Absteigequartieres in der Stadt bedient, das besonders im 17. Jahrhundert eine teilweise doppelte Hofhaltung erfordert hatte. Dem Domkapitel, immer ängstlich bestrebt, die fürstlichen Ausgaben in bescheidenen Grenzen zu halten, war diese Doppelwohnung von jeher ein Dorn im Auge, und schon 1683 beschließt es, dem Bischof in der Stadt eine Wohnung zu errichten, um die Hofhaltung auf dem Marienberg auflassen zu können. Im nächsten Jahre bildet die Angelegenheit einen Punkt der Wahlkapitulation des Bischofs, aber obwohl dann 1690 ein Baumeister aus Frankfurt berufen worden sein soll, kommt der Plan doch erst 1700 zur Ausführung.

Das »Schlößchen am Rennweg«

In den Jahren 1700—1705 wird — wahrscheinlich nach den Plänen des ersten Würzburger Barockmeisters Antonio Petrini — das sogenannte »Schlößchen am Rennweg« auf dem Platze errichtet, auf dem jetzt die Residenz steht. Obwohl uns nur ein kleiner Grundrißplan erhalten ist[8], können wir uns aus verschiedenen verstreuten Nachrichten und aus den Baurechnungen recht wohl eine Vorstellung von diesem »neuen Pallast« machen, den ein reisender Zeitgenosse, Herr von Blainville, im Jahre 1705 besichtigt, und von dem er findet, daß »nicht so sehr viel daran« sei[9]. Auf hufeisenförmigem Grundriß von bescheidenen Abmessungen[10] ein zweistöckiges Gebäude mit Mansarddach, die Architektur in der Art der petrinesken Wohnbauten, am ehesten wohl mit dem sogenannten Rosenbachischen Hof (Abb. 10, Taf. 12) zu vergleichen, der noch jetzt den Residenzplatz gegen Norden flankiert, nur mit dem Unterschied, daß durch das Motiv des dreiseitig geschlossenen unvermeidlichen Fronthofes mit einem Abschluß von geschmiedeten Gittern zwischen figurentragenden Steinpfeilern, sowie durch eine mit Plastiken bekrönte Attika schon eine erhöhte Repräsentation gesucht war. Ein gleichzeitig errichtetes Verwaltungsgebäude, die sogenannte »alte Cammer«, hatte die Funktion der südlichen Platzwand und stand also dem Rosenbachischen Hof gegenüber[11]. Das Gesamtsystem der Anlage, ein Ehrenhof in der Symmetrieachse eines durch Nebengebäude flankierten Platzes war also schon damals dasselbe wie heute; nur mit dem Unterschied, daß die Symmetrieachse gegenüber dem jetzigen Zustand um schätzungsweise 40 Meter weiter nördlich lag und die Abmessungen des eigentlichen Schloßbaues und des Platzes, ins-



10. Lageplan von Schloß, Platz und Garten, derzeitiger Zustand.

besondere im Verhältnis zu den Flankengebäuden wesentlich geringere waren[12]. Von dieser ganzen Anlage ist uns außer dem unversehrten Rosenbachischen Hof so gut wie nichts erhalten[13].

Der erste Bauherr

Am 18. September des Jahres 1719 bestieg den fürstbischöflichen Stuhl zu Würzburg ein Mann, der die hemmenden Wirkungen der Aufsichtstätigkeit des Domkapitels kraftvoll auszuschalten wußte und so den ersten Repräsentanten der Reihe wahrhaft absolutistischer Herrscher auf dem fränkischen Herzogsthron darstellt: der bisherige Würzburgische und Mainzische Dompropst Graf Johann Philipp Franz von Schönborn (Abb. 3)[14].

In ihm sehen wir den fürstlichen Baufanatismus des deutschen frühen 18. Jahrhunderts in einer elementaren Weise wirken und seine Bauenergie war so unbändig, daß die Entwurfsarbeiten noch nicht gereift sein konnten, als sich schon die Grundmauern des Baues aus dem Boden erhoben. Daß sein Können mit dem Wollen nicht Schritt zu halten vermochte, wird noch zu betrachten sein.

»Die vier Phasen der Planung«

Die Geschichte der Entwurfsarbeiten zerfällt in vier

völlig klar abgegrenzte Phasen, die jeweils durch den Willen eines neuen Bauherrn und die eng damit zusammenhängenden von auswärts kommenden künstlerischen Einflüsse bestimmt werden. Die erste Phase der Planung fällt in die Jahre 1719 bis 1723 und reicht bis zur »Studienreise« Balthasar Neumanns nach Paris, die zweite Phase umfaßt den Pariser Ideenkreis und reicht von der Studienreise bis zum Tode des zweiten Bauherrn, vom Jahre 1723 bis zum Jahre 1729, die dritte Phase ist gekennzeichnet durch den mächtigen Einfluß Hildebrandts und fällt zusammen mit der Regierungszeit des dritten Bauherrn von 1729 bis 1746. Die vierte Phase endlich ist die Zeit des Innenausbaues und der Platzgestaltung und umfaßt die Jahre 1746—1779 bis zum Tode des sechsten und letzten Bauherrn.

MAINZ UND WÜRZBURG

Das »Milieu«

Von den ersten positiven Nachrichten über die Absicht eines Residenzbaues berichtet uns Walter Boll[15] folgendes: »Schon am 15. Oktober schickte er (nämlich der seit vier Wochen zum Bischof gewählte Johann Philipp Franz), um seinem Oheim, dem Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn »den Plan des allhiesigen rennweger schlößleins und zugehörigen Plätzen . . . zu besserer beförderung Ewer Lbden führenden Concepten«[16] zu überbringen, seinen Ingenieurlieutenant Neumann, »welcher die riß selbsten Verfertiget«, nach Pommersfelden. Der Kurfürst antwortete darauf am 17. Oktober: »Ewer Lbden bin ich danckhnehmig Verbunden, das dieselbe durch eigene abschickhung dero Ingenieur Lieutn. mir Von dem genauen Grundriß des auf dem rennweeg gelegenen Schlößleins und Vorhabenden anbau, die weitere Comunication haben wollen widerfahren lassen, worüber ich meine gedankhen . . . zusammengefasset und solche mit meiner beyräthigen Erinnerung gegen ged. Lieut. eröffnet, welcher alles wohl begriffen und Von solcher guten eigenschafft zu sein scheinet, das er sich durchgehents gern weissen lasset, sogestallten, das wo dieser Mensch auff zwey Jahr in Italien und Frankhreich zu gehen das glückh haben sollte, Von dessen guter application sich zu Ewer Lbden und dero Hochstiffts diensten Viel ersprißliches zu Versprechen und die auff selbigen gehende Kösten Verwendung nicht übel angeleget seyn dörffte, zu dem endte denselben in dero hohe gnaden protection bestens recommendire . . «». Der in den Schönbornschen Familienarchiven aufbewahrte Briefwechsel, der Bolls Darstellung zugrunde liegt, ist über die Residenzbaugeschichte hinaus von dem größten kulturhistorischen Interesse, weil er wie kein anderes Dokument Einblicke gewährt in das für die Baugeschichte des 18. Jahrhunderts so wichtige Verhältnis der Bauherren zum Werk und zum Künstler. Am bedeutungsvollsten sind die Briefe zwischen Mainz und Wien, in denen sich der bauerfahrene ältere Oheim Lothar Franz und der weltmännisch gewandte jüngere Bruder des Bauherrn Friedrich Carl über den mit ungenügender Erfahrung und derb ins Zeug gehenden Würzburger »Provinzbischof«, der sich zwar selbst als Anfänger bezeichnet, aber doch mit zähem Eigensinn seine »Concepten« verteidigt, weidlich lustig machen. Sie nennen ihn spottend »unser Episcobone« oder »unsern guten Lips«, und besonders der Mainzer Kurfürst gibt gelegentlich vernichtende Urteile über seine und seiner Leute architektonische Fähigkeiten ab. Der in architectonicis zunächst hilflose Bauherr bittet flehentlich immer wieder um Überlassung des »kostbaren Mannes« Maximilian von Welsch, des Mainzer Baudirektors, von seinen eigenen Ingenieuren aber schreibt er mißachtend, »so schlecht sie auch seind« (3. Februar 1720). Der Mainzer aber berichtet nach Wien unterm 20. Januar 1720 über den Bischof, er brauche »Leut, die ihm helfen«, da er »vor sich nicht fortkommen kann«. —

Fragen der Bauleitung

Aber nicht nur an einem planenden Künstler fehlt es in Würzburg, sondern auch ein geeigneter Bauleiter mangelt gänzlich. Der Bischof bittet deshalb schon mit Brief vom 13. Januar 1720 seinen Onkel um den erfahrenen Bauleiter von Pommersfelden, den Jesuitenpater Loyson, da er selbst niemand für die Bauleitung habe. Pater Loyson stellt in einem lateinischen Brief aus Wien an den Beichtvater des Bischofs seine Bedingungen für die Übernahme des Bauwesens. Am 20. Januar bittet der Bischof nochmals um Loyson, da er niemand von den Seinigen »teils wegen unzulänglicher Erfahrenheit, teils auch wegen des in vorigen Zeiten eingerissenen Eigennutzes«[17] brauchen könne, und als dann Loyson vor Übernahme der Bauleitung in Wien am Fleckfieber starb, schlägt Friedrich Carl seinem Bruder vor (31. Januar 1720), er solle seinen Ingenieur Neumann nach Wien schicken, um das dortige »Bauwesen« zu studieren, und zwar handelt es sich dabei ausschließlich um technische Dinge, wie Baubetrieb, Ziegelöfen, Baumaschinen, Verwaltung und dergleichen. Aber Johann Philipp Franz scheint

zu den Fähigkeiten seines Ingenieurs nicht genug Vertrauen gehabt zu haben, denn im April 1720 wird mit Johann Dientzenhofer, dem Bamberger Hofbaumeister, wegen Übernahme der obersten Bauleitung als »Bauinspector« verhandelt[18]. Um 500 Gulden jährlich nebst einer Reihe von Naturalien und freier Wohnung für sich und seine Familie übernimmt Dientzenhofer die Bauleitung und begibt sich anfangs Mai nach Würzburg. Im Juli 1720 wird die Baudirektion Dientzenhofer und Neumann gemeinsam übertragen: also damals erst, als die Planung der Residenz in ihren Grundzügen schon festlag, trat Neumann in die Bauleitung ein.

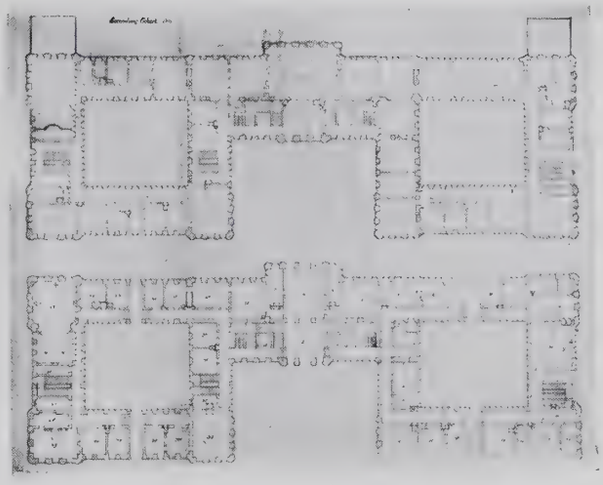
Früheste Planungen

Die Geschichte der Planung selbst stellt sich uns folgendermaßen dar: es war zuerst beabsichtigt gewesen, das Schlößchen am Rennweg umzubauen[19]. Die ersten in Pommersfelden stattgehabten Bausitzungen, an denen nicht nur der Mainzer Kurfürst, sondern auch der Reichsvizekanzler Friedrich Carl[20] teilnahm, drehten sich um diesen Umbau. »Man beschäftigte sich schon mit der Lage der Wohnräume und der Gartengestaltung, wohl auch mit dem Aufriß des Baues. Auch der Bauherr begann seine Gedanken durch seinen Ingenieurleutnant »auffzeigen« zu lassen, holte aber doch in den wichtigsten Fragen das Urteil seines erfahrenen Oheims ein. Der Reichsvizekanzler machte gleichfalls Vorschläge und »Vermeinet, es hätte einen größeren und magnifiqueren Palast . . . nötig«, wogegen »Ihro Churfürstl. Gnaden die sachen nehmen wie sie seint und betrachten wohl, das mann sich sonderlich nach dem stehenden richten müsse und nicht alles Vom fundament new auffgebauet werde«. Friedrich Carl erlaubte dem kaiserlichen Ingenieur Johann Lucas von Hildebrandt, der »in seiner profession ohnpartheyisch zu sagen gewis einer Von den berühmtesten undt zu mahlen des preiseß der materialien undt auffstellungen deren gebauen selbsten Vortrefflich kündig, sonderheitlich aber in menagierung des Terrains undt sonstigen guthen eintheilungen Vorzüglich geschickt ist«, nach Franken zu kommen, obwohl der Würzburger Bischof besorgte, »es mögte dessen, nach Kayserlichen Königlichen und Reichsvice cantzlars concepten ausgetheilte grose maaßtaab sich in seinem landt und beutel nicht brauchen lassen« und bei dem »verjüngerten« Maßstab bleiben wollte. Hildebrandt traf am 29. Oktober 1719 in Bamberg ein, »pommersfelden — als auch Ein Stuzreiß uff Mainz zu thuen selbige fortification zu sehen«, verweilte dabei kurze Zeit in Würzburg, wo er in Eile einen Entwurf zu dem neuen Schloßbau anfertigte und weitere Aufträge dazu nach Wien mitnahm. In den ersten Tagen des Dezember kehrte der Reichsvizekanzler ebenfalls dorthin zurück. Der Mainzer Kurfürst blieb weiter in engster Beziehung zu den Bauplänen«[21]. Von den frühesten Hildebrandtschen Plänen vom November 1719 scheint nichts mehr erhalten zu sein, wir wissen auch nicht, in welchem Maße sie sich an das alte Schlößchen gebunden hielten. Hildebrandt und der Bischof scheinen jedenfalls nicht immer einer Meinung gewesen zu sein, aber schließlich »bequemt sich Hildebrandt in manchen Sachen« (8. November 1719). Das Schlößchen am Rennweg war nie bezogen worden, weil es schon kurz nach seiner Fertigstellung schwere Bauschäden aufgewiesen hatte[22], und so war es naheliegend, an seinen gänzlichen Abbruch zu denken. Lothar Franz hatte hierzu schon am 3. Dezember 1719 geraten, und am 21. Dezember gelegentlich der Übersendung einiger Risse nach Mainz spricht nun auch der Würzburger Bauherr den Gedanken aus, das alte baufällige Schlößchen ganz abzubrechen, einen völligen Neubau zu errichten und diesen unter Opferung eines Teiles des sogenannten Cammerbaues in eine andere Achsenlinie zu rücken, bezeichnet diese Gedanken jedoch selbst als ein »castello in aria« und bedarf auch hierin zum Entschluß des Anstoßes von Mainz. Der Mainzer Kurfürst erfaßt die neue Sachlage als alter Praktiker und macht den entscheidenden Vorschlag — sicherlich schon damals im Hinblick auf die Anlage eines Terrassengartens — »durch Drehung den Bau in bessere Regularität und seine Mitte auf die Spitze der Bastion zu bringen«, d. h. die Symmetrie-Achse der ganzen Anlage mit der Achse der Bastion zusammenzulegen — ein Gedanke, der dem heutigen Bestand zugrunde liegt[23]. Dabei war Voraussetzung, daß der alte Cammerbau wenigstens teilweise abgebrochen würde. Auf dieser Grundlage sind wohl in Würzburg die ersten Pläne ausgearbeitet worden, von denen uns zwei Grundrisse (Abb. 11) erhalten zu sein scheinen, die demnach Ende Dezember des Jahres 1719 anzusetzen sind.

Der früheste Würzburger Grundriß

Der Plan zeigt erstaunlicherweise schon nahezu die monumentale Längenausdehnung der späteren Ausführung[24], ist im übrigen aber noch ganz im Geiste des 17. Jahrhunderts befangen und könnte zwanglos dem Stilkreis, den wir mit dem Namen Greising bezeichnen, eingegliedert werden. So gehen unter

anderem die beiden Treppen, die ohne räumliche Beziehungen neben dem als Durchfahrt gedachten und durch die ganze Tiefe des Baues reichenden Vestibül liegen, nach alter Weise in drei Läufen um eine hufeisenförmige Spindelmauer und tragen kreuzgewölbte Ruheplätze in den beiden Ecken. Die Kirche mit fünf Altären findet in der Nordostecke des Baues Platz und tritt nach außen offenbar nicht in die Erscheinung[25]. Nahe der Südostecke des Gebäudes ist im Obergeschoß die unvermeidliche »Gallerie« untergebracht, und an den Eckpavillons springen zwei Balkone von ungeheurer Ausladung[26] in den Garten hinein, die um so unverständlicher sind, als der nördliche an der Kirche gelegene überhaupt nicht zugänglich sein konnte. Ein gewaltiges Stück Entwicklung trägt ein Grundrißplan (S.E.287) in sich, der die zentralen Repräsentationsräume und Treppenhäuser im Ausschnitt darstellt. Vestibül und damit die beiden Säle des Obergeschosses und auch der Ehrenhof haben sich mächtig nach der Breite gedehnt, und — was uns das wesentlichste ist — die beiden Treppenhäuser haben nicht nur im ganzen und großen die Maße der späteren Ausführung angenommen, sondern sie nähern sich auch deren räumlicher Bedeutung. Die trennenden Mauern zwischen Vestibül und Treppen sind gefallen und die drei Räume zu einer künstlerischen Einheit geworden, ein Gedanke, welcher der ersten noch »bürgerlichen« Gestaltung gegenüber eine viel zu neue und viel zu großartige Baugesinnung bedeutet, als daß er sich in einer kurzen Zeitspanne aus jener entwickelt und den gleichen geistigen Urheber haben könnte. Da zudem einige architektonische Einzelbildungen dem frühesten Würzburger Grundriß gegenüber etwas grundsätzlich Neues darstellen[27], andrerseits aber gewisse Unbeholfenheiten der Formgestaltung gegenüberstehen, dürften wir es mit einer Würzburger Bearbeitung eines von außen (Wien oder Mainz?) kommenden Gedankens zu tun haben. Denn »die Absicht des Würzburger Bischofs, sich nicht mehr an das alte Schlößlein zu binden, erweckte sowohl in Mainz als auch in Wien neuen Eifer. Hildebrandt, dem es mit der Ausführung seiner Aufträge gar nicht eilig war, erhielt neue Anweisungen, um »nuhn mehr amplissimum campum seinen architecturgeist brilliren zu machen«. In Mainz machte sich der Erzbischof mit seinen Bauverständigen, dem Obristleutnant von Welsch, dem Herrn von Erthal und dem Obriststallmeister von Rothenhan an die Arbeit und »studiren nuhn auch . . . wiederumb auff was neues, undt haben

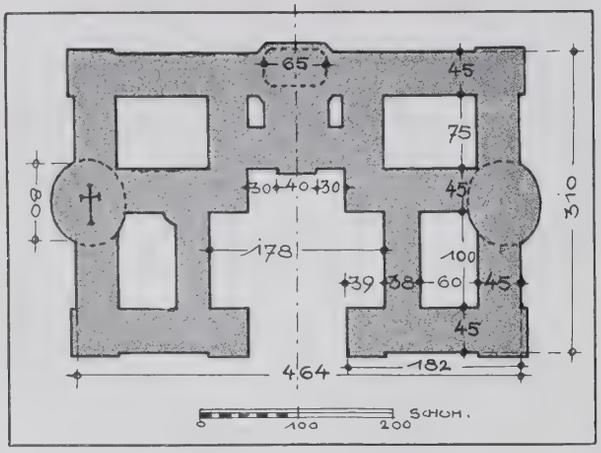


11. Grundrisse der frühesten Würzburger Planung. Erd- und Hauptgeschoß; Jahreswende 1719–20 (S. E. 286)

die gerathe linie von der pointe des bastions pro obiecto«. Auch der Würzburger Bischof »als Ein Neuangehender anfänger« versuchte sich mit seinem Hauptmann Neumann[28] an neuen Entwürfen und überschickte diese dem Kurfürsten »als Einem höchst consommirten Architecten« zu dessen »Erfahrener untersuchung und Erleuchten beyrathung«. Diese Entwürfe müssen sehr schlecht gewesen sein, denn der Erzbischof sandte sie bald wieder mit ausweichenden Antworten zurück, an den Reichsvizekanzler aber schrieb er, sein Neffe lasse seinen Ingenieurleutnant »viele schlechte concepten reissen undt zu papier bringen«[29] und äußerte seine Besorgnisse, er »werde den baw Verpuschen undt Verderben, undt thuet den handel einmal nicht verstehen««[30].

Kollektivistische Methoden der Planung

Während Anfang Januar des Jahres 1720 mit dem Abbruch des Schlößchens am Rennweg begonnen und in Würzburg mit mehr Eifer als Geschick an der Planung gearbeitet wird, stellt der Mainzer mit Schreiben vom 9. Januar 1720 einen glänzenden Entwurf in Aussicht. Der Bauherr aber, unersättlich in dem Drang nach Erschöpfung aller Möglichkeiten, schickt Planskizzen des Baugeländes an zehn der berühmtesten Architekten des In- und Auslandes — dabei nach Rom, Paris und selbstverständlich auch nach Wien — mit der Bitte um Aufstellung von Entwürfen. Von dem Ergebnis dieses Wettbewerbes[31] ist uns leider nichts erhalten. Um so genauer sind wir über das Zusammenarbeiten zwischen Mainz und Würzburg unterrichtet durch einen Briefwechsel von einer staunenswerten In-



12. Umriß der ersten Mainzer Bauplanung (1719/20), rekonstruiert nach Briefstellen (gemeinsam mit Walter Boll).

tensität. Die Kuriere und Eilkuriere auf den Straßen Mainz-Würzburg-Wien ritten oft genug nur mit eintägigen Abständen, und nicht selten gingen an einem Tage zwei in derselben Richtung ab.

Denn nachdem der Bauherr durch den für ihn günstigen Ausgang eines Verfahrens wegen Unterschlagung gegen den vormaligen Direktor der Hofkammer unerwartet zu Geld gekommen war und er auch aus den Komplizen des Angeklagten erkleckliche Summen gepreßt hatte[32], stand ihm plötzlich für den Residenzbau die für damalige Zeit ungeheure Summe von 600 000 Gulden zur Verfügung und machte ihn vom guten Willen der Hofkammer unabhängig, so daß die Parole ausgegeben werden konnte: »Nur wacker bauconcepten her«, wie der witzige Kurfürst an seinen Lieblingsneffen nach Wien schreibt, indem er ihm mitteilt, daß der »episcopus Herbipolensis« einen »Schatz gefunden« habe. »Inzwischen waren die Baukonferenzen von Wien und Mainz in eifriger Arbeit, nicht ohne daß es dabei kleine Eifersüchteleien gab, »wer wohl das praemium davontragen werde«. In Wien nahmen an den Baukonferenzen außer dem Reichsvizekanzler auch der Prinz Eugen und der kaiserliche Bauintendant General Althan teil, »Gian Lucca[33] hat gedancken undt ein werk unter handen, welches Ew. Fürstl. gnaden Ewigen nachruhm geben wird«. Von seinen eigenen, mit dem Obristleutnant von Welsch »zusammengetragenen Concepten« aber meinte der Mainzer Kurfürst, daß, wenn sein Neffe »hierinnen seinen beyfall geben wolle, wenig oder fast keine residenz in ganz Teutschland seyn werde, so dieser am ansehen, commodität, austheilung, regularität und in allem, was eine fürstliche residenz haben solle, gleichkomme«. Die Risse, die nach des Erzbischofs Worten so durchgearbeitet waren, »daß darbey gewieslich nichts Vergessen, mithin alles genau und wohl überleget und concertiret worden«, wurden in der ersten Hälfte des Februar fertig«[34]. Die Ungeduld des vom »Bauwurmb« ganz besessenen Bischofs, von dem sein Onkel noch am 6. Februar 1720 schreibt, es wäre »zu wünschen, daß der Bauherr bessere Idee von der Baukunst hätte, den Maßstab besser verstünde und nicht auf seine Gedanken versessen wäre, da er einmal keinen Grundriß verstehet«, ist aufs Höchste gestiegen, als Mitte Februar der kunstverständige Lohrer Amtmann und Mainzische Kämmerer Herr von Erthal und des Mainzer Kurfürsten Architekt und Baudirektor Obristleutnant von Welsch mit der neuen glänzenden »in Maintz zusammen getragenen Bau geburth« von dort abreisen.

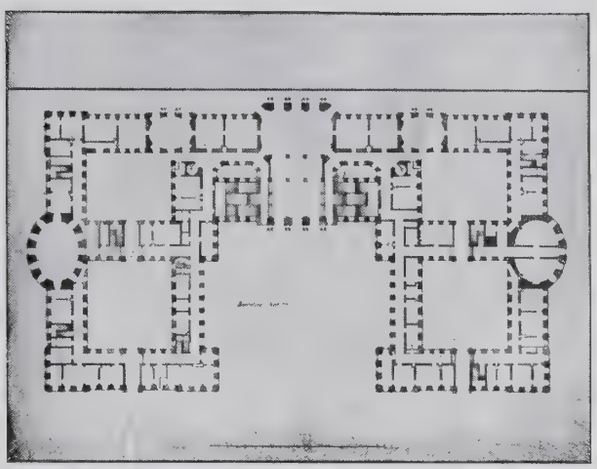
Würzburger Bausitzungen vom Februar 1720

In einem mit acht Pferden bespannten Wagen reisen die beiden bei strenger Kälte durch den tief verschneiten Spessart und kommen am 20. Februar, 6 Uhr abends in Würzburg an, wo sie am Tor empfangen und aufs Schloß geführt werden, um sofort in einer von 8 bis 11 Uhr nachts währenden Baukonferenz ihr längst erwartetes Residenzprojekt dem Bischof vorzulegen, der die Risse »mit besonderer Admiration« aufnimmt und von dem Erthal nach Mainz berichtet, es »haben Se. Hochf. gnaden der figur, haubtdisposition Von gebau, höffen, undt garten, wie auch sonderlich der inwendtig distribution eine vollkommene approbation gegeben und ist ihnen weder daß concept zu groß noch weniger die gelegenheit undt logirung zu Viel«[35]. Jedoch bei seiner Unsicherheit im Urteil und seinem wenig disziplinierten Willen hatte das für die endgültige Gestaltung der Planung nichts zu bedeuten, und während eines sechswöchentlichen Aufenthaltes der beiden Mainzer Gesandten in Würzburg wird das Projekt Welschs von dem ungestümen Würzburger Bauherrn geknetet, gedehnt und mißhandelt, daß sich der Kurfürst seinem Wiener Neffen gegenüber in den stärksten Ausdrücken darüber entrüstet. Der Bischof hoffte, daß »durch einige zu seiner particular commodität dienenden geringen änderung die beyderseitige gedankhen leichtlich zu vermählen« sein würden. Mit der Zeit aber fielen ihm durch das ununterbrochene Nachgrübeln so viel Veränderungen ein, daß »der Obristleutnant Welsch undt der von Erthal nur so blut schwitzen mögten« und »der Obristleutnant von Welsch sich in dergleichen Verschiedene uhngereimbte einfäll nicht darein fin-

dten kan«. Zwar »hatt es bey der linien und der übrigen form sein festes bewenden«, der Bischof aber suchte »seine intention« mit der seines Onkels zu »combinieren«, »selbsten wohl bekennend, daß er nirgend wohehro ettwas besser aus gesonnen zu erwarten haben dörffte«. Konzept auf Konzept wurde angefertigt, um die Wünsche des Bauherrn in Übereinstimmung mit »den Regeln der Architektur« zu bringen. Verstimmt bereute der Mainzer Erzbischof, »an dise unsere zusammengetragene bau concepten einmalens nur einiges nachsinnen oder handt angelegt zu haben, . . . wo bey nur schadt daß das jenige, so Von hier in eine gute simiterie, architectur und distribution gebracht wordten, durch ledigliche caprices, so zu sagen, Ubern hauffen geworffen, wobei es iedoch heißen wird es seyen unsere angegebene concepten undt bau gedanken«[36]. Welsch und Erthal kämpfen für ihren Entwurf mit einer Hartnäckigkeit, die von Mainz her immer wieder neue Nahrung erhält und die uns aus einem ebenso interessanten wie intensiven Briefwechsel[37] bekannt ist. Diese Korrespondenz, die sich in die kleinsten Maßeinzelheiten verliert und die wiederum beweist, einen wie hohen Grad von rein architektonischer Bildung die gewiegten Bauherren des 18. Jahrhunderts (hier Lothar Franz) besaßen, ermöglicht uns eine ziemlich genaue Rekonstruktion des von Welsch und Erthal überbrachten Projektes, obwohl Entwürfe gerade dieses ersten Mainzer Planes vollkommen zu fehlen scheinen.

Erstes Mainzer Projekt

Der Grundriß (Abb. 12) zeigt mit dem selbstverständlichen Ehrenhof, vier Binnenhöfen und den zwei kleinen Licht- und Wasserhöfchen, mit dem polygonalen Hauptsaalpavillon und den beiden Ovalpavillons der Schmalseiten schon alle Gedanken, die dann schließlich die Form der Ausführung bestimmten. Während jedoch die Tiefe des Blockes der Ausführung fast genau entspricht, bleibt die Breitenausdehnung weit hinter ihr zurück[38]. Von den Ovalrisaliten, die uns als typisch Welschsche Bildungen bekannt sind, beherbergte der nördliche die Kirche, der südliche die sala terrena, die unter dem Hauptsaal nicht Platz hatte, da sich das Vestibül in ganzer Breite gegen den Garten als Durchfahrt erstreckte. Der Ehrenhofgrundriß hatte die Form eines allseits symmetrischen griechischen Kreuzes. Die beiden vorderen Ehrenhofpavillons enthielten im Erdgeschoß die Wachräume, denen — wie bei der späteren Ausführung — Balkone auf Säulen vorgelagert waren. Die gegen

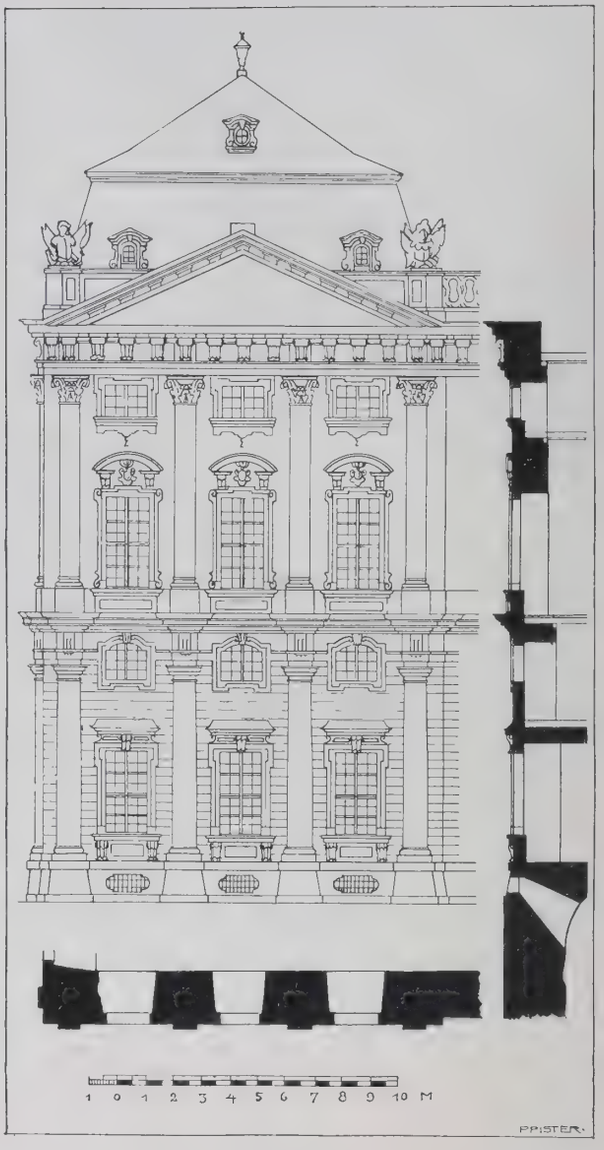


13. Der »ovalreiche Grundriß«. Um 1721—22 (S. E. 291).

die Pavillons stark zurückspringenden seitlichen Ehrenhofrücklagen beherbergten im Hauptgeschoß die »Gallerie«. Der Aufriß war außer durch die Maßverhältnisse des Grundrisses späteren Projekten gegenüber dadurch gekennzeichnet, daß das untere Halbgeschoß fehlte und daß die Dächer zwischen den Pavillons und den Rücklagen keine Zäsuren zeigten. Die Portalfront des Ehrenhofes enthielt ein mittleres Einfahrtstor und beiderseits je eine Türe.

Nachdem der Bauherr »Tag und Nacht« über den Mainzer Rissen studiert und eine Menge von Wünschen geäußert und mit Eigensinn verfochten hatte, kommt ein abgeändertes Projekt zustande, das offenbar nur unwesentliche Maßverschiebungen bezüglich der Gangbreiten und Zimmertiefen enthält, so daß Erthal an den Kurfürsten unterm 24. Februar 1720 berichten kann: »wir haben anfänglich viel zugeben müssen . . .«, jetzt aber stünde es besser, ». . . daß ich hoffen kann, Ew. Churfürstl. Gnaden dessin gänzlich zu erhalten«. Jedoch er hatte zu wenig mit dem an Größenwahn grenzenden unbändigen Willen des Bischofs zu dem Großen und Prächtigen, mit seinem draufgängerischen Streben nach der Quantität gerechnet. Dieser wollte auf das untere Halbgeschoß, das ihm sicherlich aus den Entwürfen Hildebrandts[39] im Kopfe steckte, nicht verzichten, er wollte die Binnenhöfe verbreitern, anstatt eines Einfahrtstores drei nebeneinander, er wollte die Pavillons der Gartenfront »über die Gaß laufen« lassen und Durchfahrten und Treppen zum Garten darunter machen usw. Mißmutig berichtet Erthal nach Mainz, daß der abgeänderte Riß »abermals umsonst« und ein drittes Konzept in Arbeit sei, und der Onkel in Mainz ist nun förm-

14. Aufriß des nördlichen Eckrisalites der Stadtfront, um 1721—22 (S.E.314).



15. Aufriß des nördlichen Eckrisalites der Stadtfront (derzeitiger Zustand).

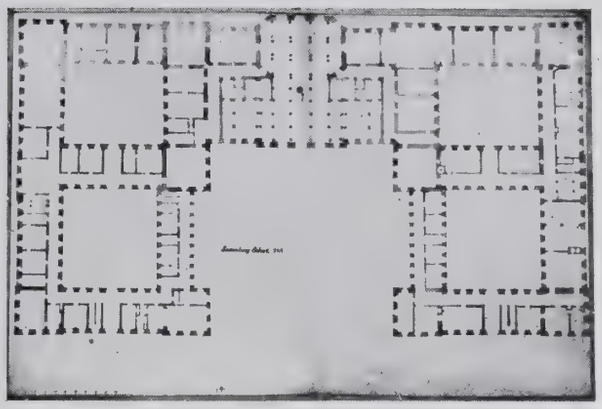
lich wütend über den Eigensinn seines Neffen und insbesondere über dessen Absicht, drei Tore nebeneinander zu machen. An Erthal schreibt er unterm 28. Februar von der »verstümmelten Baumißgeburth« und an den Reichsvizekanzler nach Wien unterm 12. März: »es fehlt diesem Mann teils an seiner eigenen, teils auch an seiner Leuthen Experienz, indem diese pure Schulfuchsen und rabulae seind . . .«. Auch über Hildebrandt spricht er sich ärgerlich aus, da dieser sein Projekt durch den Gedanken der unteren Mezzane durchkreuzt hatte. Im übrigen haben wir von den Plänen Hildebrandts, die schon am 6. März fertig waren und Ende des Monats nach Würzburg kamen, und ebenso von Pariser Rissen des Boffrand, von denen schon am 24. Februar die Rede ist, keine Vorstellung, wir wissen aber, daß der Mainzer Kurfürst einen »brouillon« der Wiener Risse erhielt und besorgte, sie würden zu weitläufig sein. Vom »Ingenieur Neumann«, der um den 20. Februar herum mit dem Obristlieutenant von Welsch »um die Stadt geritten ist, um die Situation (gemeint sind die Festungswerke) recht zu besehen«, ist bei all diesen Verhandlungen und Bausitzungen nicht die Rede. Aller Widerstand der Mainzer Gesandten und alles Zureden des bauerfahrenen Onkels nützte gegen den Eigensinn des Bischofs nur wenig, denn Erthal berichtet im letzten Brief aus Würzburg vom 20. März an

seinen Herrn, daß Welsch und er die untere Mezzane und die drei Tore »einrichten«. Damit waren ihre Hauptpositionen gefallen. Auch in der Nebenhoffrage hatte der Bischof seinen Willen durchgesetzt, dagegen war er »den Verzierungen und der Architectur« gegenüber »indifferent« und überließ dies Welsch und Erthal. Es paßte ganz zu seiner Art, daß ihm — immer aufs Ganze gehend — die Quantität mehr bedeutete als die Qualität und daß er sich um die künstlerischen Takt und Erfahrung voraussetzende Gestaltung des architektonisch Formalen nicht kümmerte[40]. Die Verbreiterung der Höfe hatte zur Folge, daß die Rücklagen der Ehrenhofseitenwände, die im ersten Welschschen Projekt um drei Achsen gegen die Flucht der Pavillons zurückgesetzt waren, nunmehr um zwei Achsen vorgerückt wurden. Damit nun aber der Ehrenhof, dem die Grundrißform des regulären griechischen Kreuzes genommen war, nicht durch das Verschieben der Galerie eine »langwürstige« Gestalt annehme, wie sich der Mainzer mißfällig ausdrückt, mußte der ganze Mittelbau mächtig in die Breite gezogen werden, was ja auch schon durch das Einsetzen von zwei weiteren Einfahrtstoren bis zu einem gewissen Grad bedingt war. Der Hauptsaal, der schon in der ersten Abänderung von 65 auf 75 Schuh Länge gewachsen war, wurde dadurch auf 83 Schuh gestreckt und mit ihm natürlich das ganze Vestibül mit der Durchfahrt.

Zur Zeit als das »abgeänderte Mainzer Projekt«, wie wir es nennen wollen, das »nach Vielem hihn und hehr überlegen, zeichnen und bedenckhen für practicable befunden« wurde, endgültige Gestalt gewann und der Kurfürst vergrämt nach Wien über den Bischof berichtete: »diesem Mann ist nicht zu rathen«, da lag das Schlößchen am Rennweg in den letzten Zügen[41] und das Gelände wurde frei, so daß man die »neue Linie« für das Riesenwerk ziehen konnte.

Bauplatzfragen

Nachdem der Abbruch des alten Schlößchens zum Entschluß geworden war, hatte es sich zunächst um die Wahl eines Bauplatzes für den Neubau gehandelt. Es ist von einschneidender Bedeutung für die Gestalt des Werkes geworden und bezeichnend für die Gesinnung der Bauherren zugleich, daß ein Platz jenseits des Mains am Schottenanger in der Nähe der mittelalterlichen Feste Marienberg verworfen wurde zugunsten des heutigen Residenzplatzes; es war der Schritt, der das 17. Jahrhundert schon kennzeichnet, von der Gelegenheitssituation eines malerisch bewegten Geländes zur systematischen



16. Würzburger »Reaktionsgrundriß«. Erdgeschoß. Um 1720 (S.E.288.)

Achsengerechtigkeit und flachen Weiträumigkeit des regulären Schloßplatzes des 18. Jahrhunderts. Dieser Schritt wird hier in den denkwürdigen Bausitzungen des Februar noch einmal getan. Der Raum zwischen der neuen Bastionärbefestigung am Rennweger Tor und dem mittelalterlichen Graben und Mauergürtel (vgl. Abb. 17, 38, Taf. 2) war weit genug, Platz, Schloß und Garten aufzunehmen.

Das »Abgeänderte Mainzer Projekt«

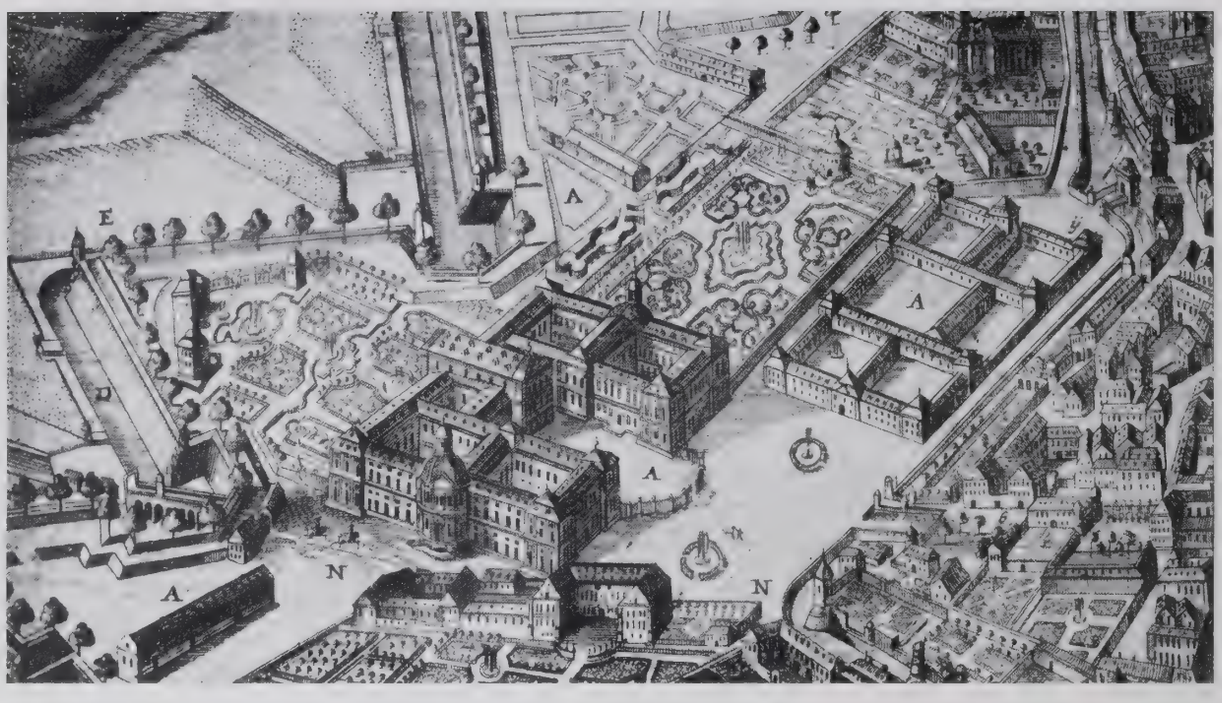
Eine ganze Reihe von Plänen und Stichen ermöglicht uns eine ziemlich klare Vorstellung des »abgeänderten Mainzer Projektes«, oder etwas weiter gefaßt der Planung vor dem Eindringen der Pariser Ideen.[42]

Der »ovalreiche Grundriß«

Ein Grundriß (Abb. 13) gibt uns wohl die Mainzer Idee am reinsten, weil er sich sowohl durch technisch musterhaft anschauliche und sorgfältige Ausführung der Zeichnung, durch die mehrfache Verwendung des für Welsch charakteristischen Stumpf-Ovals wie auch ganz allgemein durch die aus dem Plan sprechende architektonische Intelligenz und Erfahrung als dem Baubüro Welschs unmittelbar entsprungen legitimieren würde, selbst wenn uns die französische Beschriftung des Maßstabes[43] keine Gewißheit hierüber verschaffen würde.

Welschs Lageplan

Diesem »ovalreichen Grundriß« außerordentlich nahe steht ein Lageplan der ganzen Anlage (Abb. 117), der offenbar in der Hauptsache der Gartengestaltung galt. Der Gebäudegrundriß, der nur in schematischen Außenkonturen angegeben ist, zeigt wieder die Welsch'schen Bildungen der bauchigen Ovale, das vielumstrittene dreifache Einfahrtstor im Corps de Logis und den frühesten bekannten Ansatz zum Gitterabschluß des Ehrenhofes. Von



17. Die geplante Gesamtanlage. Ausschnitt aus Neumann-Salvers Stich von 1723 (Vgl. Taf. 1).

besonderer Bedeutung ist das als Point de vue in den Winkel der Bastion eingebaute Gartengebäude, das in zwei im Geiste sehr verschiedenen Varianten übereinander gezeichnet ist. Auf einem nach Art des Hauptgrundrisses ganz schematisch nur mit Außenkonturen angedeuteten im Halbkreis verlaufenden Grundriß mit Mittel- und zwei Endpavillons ist ein außerordentlich peinlich ausgeführter und die ganze architektonische Vertikal-Gliederung im Horizontalschnitt enthaltender Entwurf gezeichnet, der mit seinen außerordentlich geschickt eingefügten vier Oval-Kabinetten und zwei oblongen Sälen unmittelbar auf Welsch weist. Ob der Plan selbst in Mainz entstanden ist, oder ob wir an eine Mainzer Überarbeitung eines Würzburger Planes (die Beschriftung des Maßstabes, der vielleicht nachträglich hinzugefügt wurde, ist deutsch) zu denken haben, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen.

Welschs Aufriß

Zu den beiden Grundrißplänen (Abb. 13, 117) gehört nun noch ein Aufriß des Nordblock-Eckpavillons am Rennweg (Abb. 14), der uns von ganz besonderer Bedeutung ist, einmal weil wir in ihm die früheste erhaltene Fassadendarstellung besitzen, dann aber, weil dieser Aufriß, der ohne Zweifel dem Baubeginn zugrunde lag[44], zunächst dem Nordblock und damit der Stadtfront und weiterhin trotz all der folgenden wechselvollen Schicksale der Planung und der Ausführung dem ganzen Werk Maßstab und Haltung gegeben hat und das architektonische Glaubensbekenntnis der Frühzeit in formaler Hinsicht darstellt. Die Zusammengehörigkeit mit den eben angeführten Grundrissen, die Art der Darstellung, die Anwendung der französischen Mode der Metalleinfassung der Dachgrate und der Lambrequinreihe unter dem Mansardgesims, die Form der Dachgaube, die Dekoration der oberen Mezzaninfenster und der kompositen Kapitelle und endlich ein Vergleich mit Welschs Entwürfen zur Domfassade und zur Schönborn-Kapelle (S.E. 4, 25 und 26) weist mit der größten Sicherheit auf Welsch als Urheber dieses Blattes hin[45].

Wiener Einflüsse auf die frühe Planung

Eine Reihe von Einzelentwürfen gehört in diese Zeit des Baubeginnes. Drei Entwurfszeichnungen (U. B. Del. 3; 136, 140, 141) zu Fenstern, von denen diejenige zum Hauptgeschoß unverändert und diejenigen zum Erdgeschoß in ähnlicher Form in Welschs Aufriß wiederkehren, beschäftigen uns deshalb, weil sie unverkennbar nach Wien weisen[46]. Es ist wahrscheinlich, daß sowohl in dieser frühen Zeit wie auch in den folgenden Jahren aus den Plänen Hildebrandts, der gerade hinsichtlich der Beherrschung der Dekoration und des Orna-

18. Schloß und Platz aus der Vogelschau von Südwesten. Fliegerbild (Höhe rd. 200 m).

mentes (ganz im Gegensatz zu Neumann) einen berechtigten Ruf besaß, dekorative Einzelheiten übernommen wurden. In einem Brief des Bischofs an Friedrich Carl (24. Juli 1720) ist davon ausdrücklich die Rede und Hildebrandt soll ersucht werden, weiterhin Risse über Fenster, Türen und »innere Austeilung« zu machen. Einen weiteren Einfluß Hildebrandts auf den frühen Bau erkennen wir in der Bildung der Balkontüren-Umrahmung im Hauptgeschoß der Nordblockmittelachse[47] (Taf. 16), die sowohl hinsichtlich der eigenartigen Gestaltung der Leibung, wie auch der stilistischen Haltung der Plastik vermutlich nach Wien gehört.

Würzburger »Reaktionsgrundrisse«

Es bleiben noch einige Grundrisse der frühesten Planung zu erwähnen. Zwei davon (S.E. 288, 289) gehören unmittelbar als Erdgeschoß (Abb. 16) und Obergeschoß zusammen und sind als Würzburger Reaktion auf die Mainzer Einflüsse zu deuten und zeitlich wohl mit den Bausitzungen des Februar zusammenfallend. In dem einen der flüchtig hergestellten Pläne sind die einzelnen Räume von Neumanns Hand beziffert. Was sie auf den ersten Blick vom Mainzer Grundriß unterscheidet, ist ein wirrer Säulenwald im Vestibül und das Fehlen der Oval-Risalite, die hier durch ganz flache rechteckige Vorlagen ersetzt sind, und endlich die Lage der rechteckigen Kirche in der Nordostecke wie im frühesten Würzburger Grundriß. Im übrigen zeigen sie Gesamtmaße und -system wie der Mainzer Grundriß und kommen wie dieser hinsichtlich der Massengliederung in der Horizontalprojektion der Ausführung schon sehr nahe. Ein vierter Grundriß (S.E. 290) der ersten Phase steht zwischen dem »abgeänderten Mainzer Grundriß« und den beiden eben besprochenen. Er zeigt wie diese den Stützenwald im Vestibül und an der Gartenfront neben dem Hauptsaal-Pavillon zwei quadratische Pavillons, die schon der Welsch'sche Lageplan enthalten hatte, und die sich aus einer schematischen Durchführung der Ehrenhofpavillon-Flucht in die Tiefe des Baues ergeben. Dagegen zeigt er wie der »abgeänderte Mainzer Grundriß« die beiden Ovalpavillons, von denen allerdings der südliche nicht wie dort auch im Innern des Baukörpers konsequent durchgeführt ist, um im Hauptgeschoß einen ovalen Saal zu formieren, sondern lediglich aus Gründen der Symmetrie[48] in der Schauseite den Ovalkörper vortäuscht, während im Innern die Aufteilung in kleinere Räume nicht unterbrochen wird. In diesem Punkte wie auch in der Form und Lage der kleinen Licht- und Wasserhöfchen hinter den Treppenhäusern kommt dieser Plan — mehr als die andern — der Ausführung merkwürdig nahe.

Die Treppenanlage hat gegenüber den frühesten Würzburger Plänen einen weiteren Schritt zum repräsentativen und zur Befreiung vom Schachttreppen-Typus gemacht. Ein Mittellauf führt zu einem in halber Höhe liegenden Umkehrungspodest, von dem aus zwei Läufe ins Hauptgeschoß weiterführen. Die drei parallelen Läufe, die in zwei Plänen durch je einen Zwischenpodest — wie ausgeführt — unterbrochen werden, füllen nunmehr die gan-

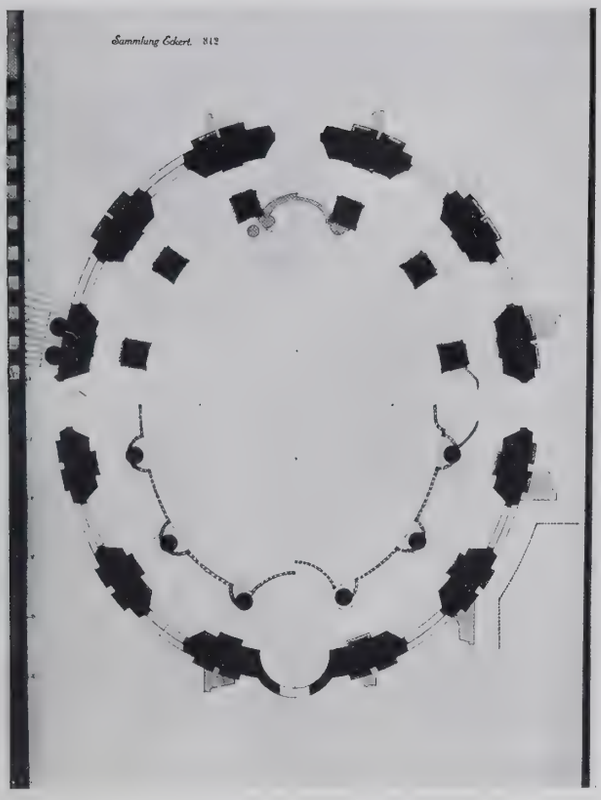
19. Vedute des Schlosses. Getuschte Federzeichnung von Salomon Kleiner, um 1723. Vorlage zum Würzburger Stichwerk von 1740 (W.H.M.160).

ze Breite des Treppenhauses aus und einige vorgelagerte Differenzstufen vermitteln den Übergang zum Niveau der Durchfahrt. — Wenn wir in dem schematisch und ohne jeden Gedanken an die räumliche Wirkung eingezeichneten unorganisierten Stützenwald der Würzburger »Reaktionspläne« und in den fünf Öffnungen des Vestibüls gegen den Ehrenhof den Hang des Bauherrn zur Quantität und in den flachen Risaliten der Schmalseiten die Scheu seines Architekten vor der Kurve[49] erkennen, so tritt uns aus dem »abgeänderten Mainzer Grundriß« eine klare räumliche Gliederung der ehemaligen Durchfahrt in ein vorderes Vestibül entgegen, das berufen ist, räumliche Verbindungen mit den Treppenhäusern einzugehen, und in einen hinteren Gartensaal, der an dieser Stelle zum erstenmale in der Planung erscheint. Die vom Bauherrn erzwungene Öffnung des Vestibüls in drei Toren und zwei Türen jedoch mag einer guten Gestaltung der Ehrenhof-Fassade hier wie dort im Wege gestanden haben.

Die äußere Erscheinung des »abgeänderten Mainzer Projektes«

Die bisher abgehandelten alten Pläne haben die Frage nach dem Aufbau der Massen und der Gestaltung der Fassaden und Dächer in wesentlichen Punkten offen gelassen. Hierüber gibt uns eine Reihe von Stichen Aufschluß, von denen ein großes mit Neumann-Salver 1723 bezeichnetes Thesenblatt[50] kurz nach der Pariser Studienreise entstanden sein muß. Das Blatt gibt uns eine Ansicht der Stadt aus der Vogelschau (Taf. 1) und im architektonischen Rahmen eine Reihe von Randveduten, darunter zwei von dem geplanten Residenzbau. Die wenig sorgfältigen und schon infolge des kleinen Maßstabes kaum mehr als schematischen Darstellungen geben uns immerhin ein Bild der Gesamtanlage und der Massengliederung (Abb. 17). Das schon auf Welschs Lageplan angedeutete Ehrenhof-Abschlußgitter tritt uns hier nun mit Deutlichkeit schon als Bestandteil der frühen Planung entgegen, ebenso der Terrassengarten mit der in die Spitze der Bastion eingebauten Kulissen-Architektur und der Anlage des Blumenparterres vor der Südfront mit dem abschließenden Ovalpavillon und Laubengang.

Von besonderer Bedeutung ist uns die Gestaltung des Corps de Logis als ein in der Achsenrichtung



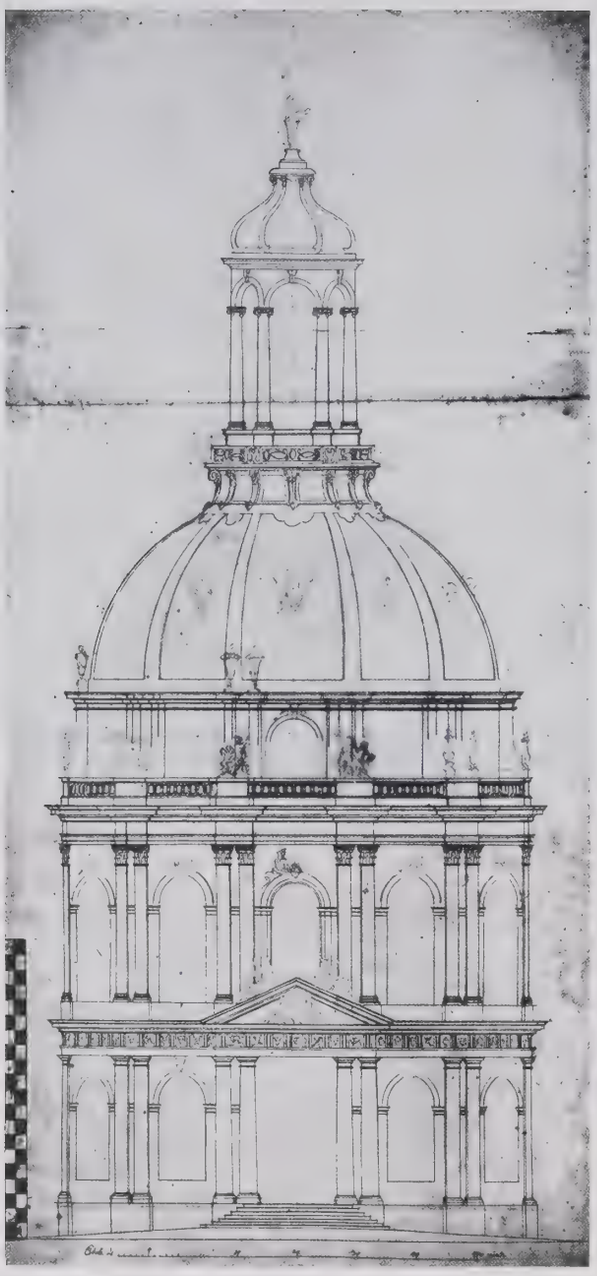
20. Grundriß zur »Kirche im Oval«.
Getuschte Federzeichnung, um 1723 (S.E.312).

21. Schnitt, Grundriß und Aufriß zur »Kirche im Oval«.
Getuschte Federzeichnung, um 1723 (S.E.LXXII).

verlaufendes Langschiff, das gegen Ehrenhof und Garten einen Dreiecksgiebel wendet und weiterhin die Welsch'schen Ovalrisalite, deren Architektur im einzelnen bei der Betrachtung der »Kirche im Oval« gezeigt werden kann. Auch das mächtige Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäude, das die südliche Platzflanke bildet und in der Geschichte der Planung in wechselnder Form immer wiederkehrt, ist am untersten Rand des Welsch'schen Lageplanes in derselben Längenausdehnung wie auf dem Stich deutlich zu erkennen und bedeutet natürlich um so mehr reine Zukunftsmusik, als der alte Cammerbau damals noch stand und sein Abbruch noch nicht einmal beschlossen war. Die enge Zusammengehörigkeit des Stiches mit dem Mainzer Projekt ist unverkennbar[51], so daß wir hier also im wesentlichen Welschs Gestaltung der Gesamtanlage wenn auch in mangelhafter Darstellung vor uns haben. Als wertvolle Ergänzung hierzu dient uns das Würzburger Stichwerk des fleißigen, gewissenhaften und für die Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts unendlich wertvollen Kurmainzischen Ingenieurs Salomon Kleiner. Obwohl das Werk erst 1740 verlegt wurde, sind die Handzeichnungen Kleiners als Stichvorlagen schon lange Zeit vorher entstanden und die Vedute der Residenz (Abb. 19) muß wohl ins Jahr 1723 gesetzt werden[52]. Wenn wir die enge Zusammengehörigkeit mit dem Welsch'schen Lageplan richtig lesen und die Zäsuren der Dächer, die das erste Mainzer Projekt nicht enthielt[53], abstrahieren, so gibt uns dieses treffliche Blatt eine einwandfreie Vorstellung von dem »abgeänderten Mainzer Projekt« und von den künstlerischen Absichten des Maximilian von Welsch[54].

Die »Kirche im Oval«

Diese Absichten treten in der edelsten Form in seinen Entwürfen zur »Kirche im Oval« in die Erscheinung, einem Raum, der Welschs Erfindung von Anfang an gewesen, ihn auch am längsten von allen Arbeiten zur Residenz beschäftigte und dem offenbar seine ganze Liebe gehörte; denn zu einer Zeit, als unter einem neuen und sparsamen Bauherrn sich die Beziehungen zu Mainz völlig gelokkert hatten und man dem »überflüssig« gewordenen und alternden Mainzer Baudirektor nur ungern und schand- und ehrenhalber noch einen jährlichen Gehalt zahlte[55], da hat dieser als vertragsgemäße



22. Aufriß der »Kirche im Oval«. Unvollendete Tuschzeichnung um 1723 (Bamberg Bibl. unbestimmte Pläne).

Gegenleistung noch einmal einen Entwurf zur Innenarchitektur der Oval-Kirche (Abb. 25) geliefert, der mit zu den schönsten Originalplänen gehört, die uns von deutscher Barockarchitektur erhalten sind. Denn deutsch ist dieses Blatt trotz aller westlichen Klassizität, trotz der engen Verwandtschaft mit der Schloßkirche von Versailles im architektonischen Aufbau und trotz der französischen Beschriftung von der Hand des Urhebers. Der Entwurf ist 1726 entstanden, drei Jahre nachdem in Paris mancherlei über die Kirche verhandelt worden und dort ein ganz neues vergrößertes Kirchenprojekt aufgestellt worden war, das man in Mainz genau kannte (vgl. S. 35), dessen Verwirklichung jedoch durch die Sparsamkeit eines neuen Bauherrn (vgl. S. 36) verhindert wurde. Jedenfalls geht man nicht fehl, in der Reihe der zur »Kirche im Oval« erhaltenen Pläne in den Grundzügen die Residenzkirche wieder zu erkennen, wie sie schon das »abgeänderte Mainzer Projekt« enthielt, auch wenn wir mit Ausnahme des eben erwähnten Blattes die einzelnen Entwürfe nicht mit Sicherheit auf ein bestimmtes Jahr festlegen und die Grenzen zwischen Mainz und Paris nicht scharf ziehen können. Ein Grundriß (Abb. 20), ein Schnitt mit Aufriß der Innenwand (Abb. 21) und ein neuentdeckter Aufriß des Äußeren (Abb. 22)[56] — wir wollen ihn den »Bamberger Aufriß« nennen — gehören zusammen und decken sich im wesentlichen mit dem »abgeänderten Mainzer Projekt«, wie wir es aus den Stich-Veduten kennen, und dürften in die Jahre 1722 oder 1723 zu setzen sein. Die ganz im Sinne der französischen Akademie streng und fast trokken in zwei Ordnungen aufgebaute Architektur des »Bamberger Aufrisses« stimmt in den Stockwerkshöhen maßmäßig mit Welschs Aufriß des Nordblockpavillons überein. Es hätte sich demnach über der Front und Oval in gleicher Höhe krönenden Attika das Geschoß des Kuppel-Tambours mit den oberen Kirchenfenstern in die Dachregion und nur die Kuppel selbst und die hochragende Laterne über den Dachfirst hinaus erstreckt. Sowohl beim »Bamberger Aufriß« wie bei dem Schnitt (Abb. 21) ist die Klassizität der Architektur und der Verzicht auf dekoratives Ornament so weitgehend, daß man sehr versucht wäre, an eine Pariser Provenienz zu denken, wenn dies nicht aus anderen Gründen[57] als unwahrscheinlich erschiene. Dagegen erkennen wir in zwei Entwürfen zu Kirchenfenstern (Abb. 23, 24) unmittelbar den Pariser Einfluß[58]. Sie mögen entweder 1723 durch Neumann von Paris gesandt worden oder unter Boffrand während seines Würzburger Aufenthaltes 1724 (vgl. S. 35) entstanden sein.

Mainz und Wien bei der Planung

Wir kehren zu den weiteren Schicksalen der Planung zurück: Hildebrandts Risse wurden noch während der Anwesenheit Welschs und Erthals in Würzburg erwartet, sie scheinen aber erst kurz nach deren Abreise eingetroffen zu sein. Daß diese Risse, von denen ein »brouillon «(Kopie) nach Mainz

23. Entwurf zum Erdgeschoßfenster der »Kirche im Oval«. Getuschte Federzeichnung (U.B.Del. 3, 133).

gesandt wurde, dortmals keinen entscheidenden Einfluß auf die Planung gehabt haben, geht außer aus der geringen »discretion«[59], die Hildebrandt dafür erhielt, aus verschiedenen gleichzeitigen sowie späteren Briefstellen hervor.

So schreibt der Bischof an Friedrich Carl (5. April 1720), daß zwar im Riß Hildebrandts »viele gute Stück« seien, daß aber Welschs Projekt doch vorzuziehen sei, wobei von Erthal als dem »Hauptarchitecten« gesprochen wird, und am 24. Juli 1720 schreibt er dann nach Wien, daß er aus Hildebrandts Rissen zwar viele gute Dinge übernommen habe, daß die Ausführung jedoch nach seinem und Lothars »gusto« erfolge[60]. Obwohl der Mainzer, über den Eigensinn seines Neffen sichtlich gekränkt, sich zurückzuziehen scheint: »weilen ich dann auch merke, das eine Wohlmeinende Einrathung nicht alle mahl ahngenehm ist, so lasset man es darauff ahnkommen undt schweiget still« und obwohl er sich gegen Friedrich Carl über die schäbigen Honorare, die der Bischof Welsch und Erthal bezahlte (jeder erhielt nur 45 Dukaten) und die für einen simplen Werkmeister zu gering seien, mißfällig äußert (17. April 1720), so bleiben die Planungsarbeiten doch in der Hand Welschs. Der Bischof erwartet gelegentlich (28. April 1720)». . . so wohl Militair- als Civile bauriß mit äußerstem Verlangen« von Mainz und trotz aller Verstimmung weilt der Mainzer Kurfürst selbst am 5. April inkognito in Würzburg und greift persönlich in die Planungsarbeiten ein, kurz bevor mit dem Werk an den Fundamenten begonnen wird.

Beginn der Bauarbeit

Der Bischof hatte beschlossen, Ende April »die Vorteriste Linie Von dem Residenz bau nach der bereits mit Ew Lbden. (Lothar) verabredeten arth . . . . anzuordnen und unter handen nehmen zu lassen, ... um die so kostbare Zeit nicht so umsonst Verstreichen zu lassen, dazumahlen mann doch in dem Hauptwerck Eins ist, die Sonstige änderungen aber zu überlegen noch Zeit genug übrig bleibt« (28. April 1720). Während seines Würzburger Aufenthaltes brachte Lothar die neue Idee, im Ehrenhof (in den Briefen immer »Haubthof« genannt) die sämtlichen Rücklagen mit offenen Bögen gegen den Hof zu öffnen und nur die Pavillons mit Fenstern zu versehen. Damals wurden neuerdings »viele Conzepten zusammengetragen . . . . . mit Herausnehmung des besten . . . " aber endlich der Plan zum Baubeginn festgelegt[61].

24. Entwurf zum Obergeschoßfenster der »Kirche im Oval«. Getuschte Federzeichnung (U.B.Del. 3, 133).

Grundsteinlegung

Nachdem man einige wenige Wochen an den Fundamenten gearbeitet, da teilt der Bauherr nicht ohne eine gewisse Feierlichkeit dem Mitschöpfer der Planung, dem Mainzer Kurfürsten, die Grundsteinlegung des großen Werkes mit folgenden Worten mit: »Schloß Marienberg ob Würtzburg 22. May 1720.

> Nachdeme Ich diesen Augenblick in begriff stehe, mich in die Statt zu Verfügen, und den ersten Stein Von meinen Vorhabenden Neuen residenz bau in nahmen Gottes, und zwar an der Capellen zu legen, so habe Ew. Lbden. hier Von . . . . . die freund Vetterliche nachricht ertheilen sollen . . . . . .«

Entgegen der bisherigen Vermutung liegt der Grundstein also im Fundament des Nordovals, das, damals zur Kirche bestimmt, zu seiner Aufnahme prädestiniert gewesen, nachmals jedoch als letzter Bauteil vollendet und im Inneren bis auf den heutigen Tag nicht in allen Teilen bewohnbar wurde.

25. Max. v. Welsch: Schnitt, Grundriß und Aufriß zum Inneren der »Kirche im Oval« (S.E.LXX).

Fortgang der Bauarbeit

In den nächsten Monaten wird rüstig gebaut, was für die Würzburger Bürgerschaft eine äußerst lästige Einquartierung der wegen ihrer rustikanen Manieren wenig beliebten fröhnenden Landarbeiter zur Folge hat. Ende Juli stehen zwei Drittel der Außenmauern-Fundamente des Nordblockes dem Boden gleich[62] und im September bezog der Bischof den Rosenbachischen Hof, um das Werden seines Werkes aus allernächster Nähe beobachten und überwachen zu können.

Welschs Verpflichtung

Welschs Verhältnis zum Werk und seine Verpflichtung gegen den Bau wird dahin festgelegt[63], »... daß Celsissimus heute gndst resolvieret, dem Obrist Leutn welschen, als einem erfahrenen Mann und Ingenieur jahrlich 500 Fl Rein. zu geben, hingegen solte er jahrlich 4 mal als alle quartal anherkommen und nach sehen, oder risse verfertigen und nichts dafür zu gewärten haben solte, . . . Seinem bedienten könte mann jährlich dann ein baar duzent ducaten geben, und weil er jetzt wieder da sey, und ein descretion ihme zu geben nöthig, so, wolten Cels. wissen, was er vorhin empfangen . . . übrigens wolte Sr hochf. Gn. demselben wann er jährlich mehr als 4 mahlen anhero kommen müste und geruffen würde, die Reißkosten besonders zahlen . . . .«

Mainz und Würzburg bei der Planung

In den Jahren 1721 und 1722 wird die erhaltene Baukorrespondenz spärlich. Wir erfahren am 18. Mai 1721, daß der nordwestliche Pavillon des Nordblockes »aus der Erden sticht« und Gelegenheit zu »Baudiskursen« geben wird, während das Nordoval im Fundament liegen geblieben war, da man sich offenbar über die Gestaltung der Kirche nicht einigen konnte. Im Laufe des Jahres 1722 wird Neumann mehrmals nach Mainz geschickt, wo unter anderem über den Garten und die Orangerie in der Bastion konferiert wird. Der Mainzer Onkel scheint sich mit dem Bau wieder ausgesöhnt zu haben, denn er berichtet unterm 1. August 1722 an Friedrich Carl nach Wien mit Wohlgefallen darüber und bemerkt, der Bauherr» .... wird vermuthlich solange er lebet daran zu bauen haben . . . .«. Mit Schreiben des Bischofs vom 11. Oktober 1722 nach Mainz, in dem Lothar ein »consommierter, guter Bauverständiger« genannt wird, erfahren wir einen neuen Gedanken des Würzburger Bauherrn, der eine grundsätzliche Veränderung der Massengliederung herbeizuführen geeignet war und den er dem Mainzer mit folgender Begründung vorlegt: »nun aber nicht gerne etwas für mich allein ohne Ew. Gnaden Vorwissen und Approbation, welche mir über alles gehet, resolvieren wollen«. Er will im Haupthof bei allen Rücklagen das obere Halbgeschoß aufgeben, damit die Pavillons, die das alte System mit zwei Halbgeschossen beibehalten sollen, den Rücklagen gegenüber »herauswachsen«. Er beruft sich dabei auf den Louvre, die Tuilerien, das Palais d'Orléans und auch auf das näherliegende Pommersfelden. Aber obwohl Lothar mit dem Vorschlag einverstanden ist, erklärt sich Welsch kategorisch und hartnäckig dagegen, und nachdem er am 14. Oktober dringendst nach Würzburg gerufen worden war, da man sonst nicht weiterbauen könne, wird am 25. Oktober der Plan des Bischofs aufgegeben und der Wille Welschs respektiert[64]. Zu gleicher Zeit aber wird dafür die schon besprochene »Abschneidung der Dächer« (vgl. Anm. 53) beschlossen. Während der aufsteigende Bau von der Nordwestecke der ganzen Anlage gegen Osten und Süden vorgetragen wird, und der Eckpavillon bis zur ersten Balkenlage (über dem unteren Halbgeschoß) gediehen ist, treten wir an der Jahreswende 1722—23 in die zweite Phase der Planung ein.

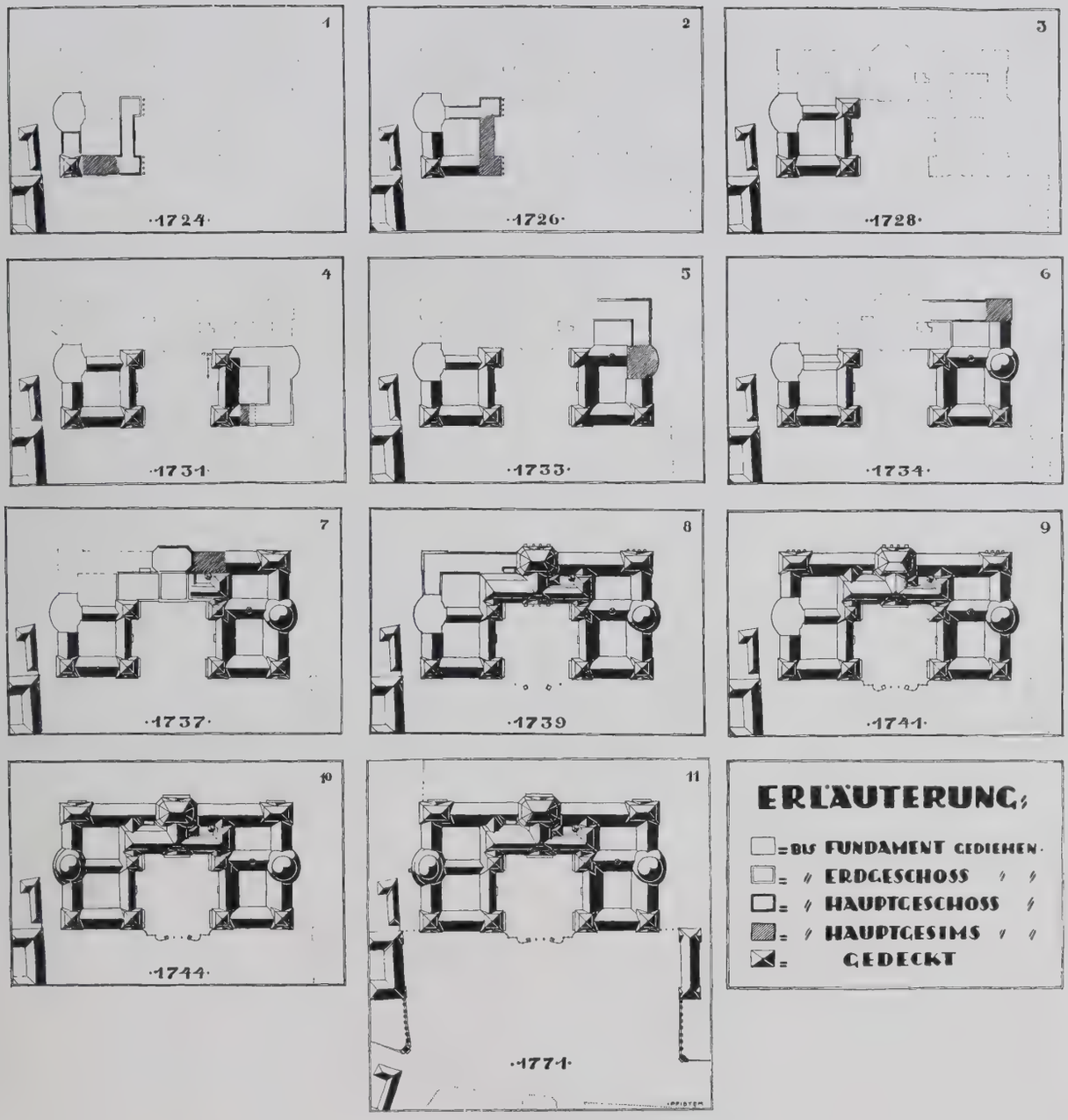
DER PARISER IDEENKREIS

Neumanns Studienreise nach Paris

Am Weihnachtstag des Jahres 1720 schon, als die Mauern der Residenz sich noch kaum über die Erde erhoben, hatte der Bischof an den Herrn von Erthal geschrieben:

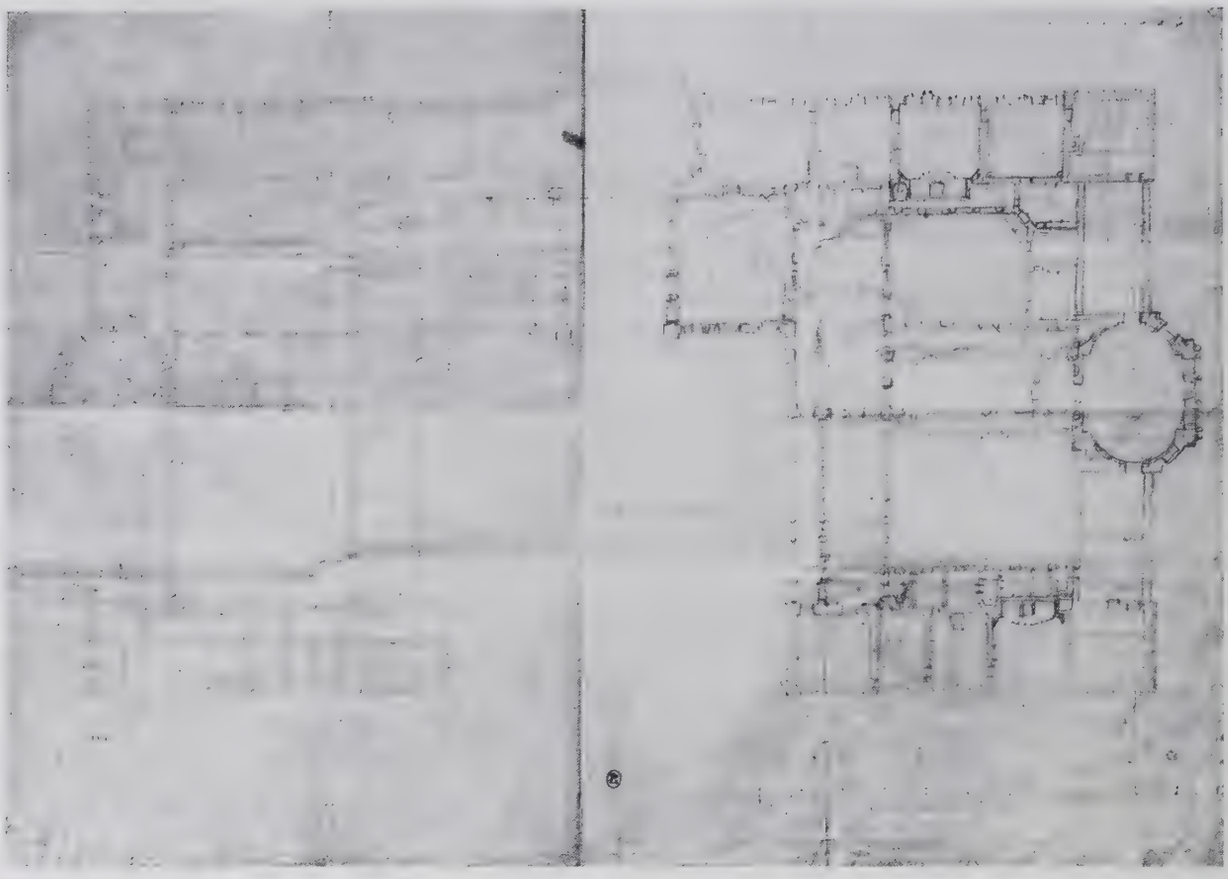
»Gebe hiemit die Nachricht, das ich gesinnt seye gegen den 2ten oder 3ten des nächst Künftigen monathß und Jahreß meinen stückhaubtmann und Ingenieur balthasar neumann in Frankreich und fürnemblich auf Paris zu schicken, damit Er die gelegenheit habe etwas mehreres zu sehen, sich in der bawkunst fähiger und vollKommener zu machen, und mithin bey fortführung meines angefangenen Bawes desto bessere und nützlichere Dienste leisten zu Können. Da mir nuhn bekannt, das der Herr von Erthal so wohl als dessen Herr Bruder alldorten viele guthe beKanntschaft, sonderlich auch mit denen vornembsten französischen bawmeistern habe, so ersuche denselben mir die gefälligkeit zu erweisen, gemeltem meinem haubtmann ein und andere recommendationß und addreßschreiben mitzugeben, damit Er Vermittels derenselben an dienlichen Orthen desto freyer Zugang und bessere anweisung finden, und solchem nach die vorhabende Reiß umb so fruchtbarlicher vollbringen möge.«

26. Balthasar Neumann (geb. 1687, gest. 1753) Bildnis von M. F. Kleinert 1727, im Schloß Werneck.



27. Entwicklung des Bauvorganges in graphischer Darstellung.

Wiederum war der Mainzer Kurfürst der Vater des Gedankens: Schon als er Neumann zum erstenmal in Pommersfelden sah, hatte er den Vorschlag gemacht, ihn nach Frankreich oder Italien zu schicken (vgl. S. 11) und bei anderer Gelegenheit schreibt er von ihm: »diesem guethen menschen aber wohl zu gönnen wäre, das sein herr ihn noch hienaus schicken und ihm was solides lernen liese«[65]. Diese frühen Vorschläge finden jetzt ihre Verwirklichung, und damit erst tritt Neumann in ein bedeutungsvolleres Verhältnis zum Residenzbau dadurch, daß er als selbständiger Sachwalter seines Bauherrn nach Paris geschickt wird. Erst 1723 kommt es nun wirklich zur Reise und im Januar dieses Jahres verläßt Neumann Würzburg in Begleitung des »Kapellenmeister« Fortunat Keller, der »das Glück haben mögte . . . . ., die so sehr berühmte churpfälzische Music zu höhren«. Die von der Reise in dichter Folge geschriebenen Berichte Neumanns an seinen Herrn[66] ermöglichen uns ein



28. Robert de Cotte: Skizze zum Erdgeschoß-Grundriß. Bleistift, März 1723. (Paris, Cab. d. estampes 1195.)

zuverlässiges Urteil über Zweck und Verlauf des Unternehmens. Die sämtlichen Würzburger Residenzrisse und das Handwerkszeug des Architekten im Koffer, reist Neumann nach Paris, einmal um das Urteil der »königlichen Architekten«, deren Ruhm damals die europäische Welt erfüllte, über den Würzburger Bau zu erkunden, dann aber als Spion in Kunstsachen überhaupt; er muß herumhorchen und -schauen, wie in Paris die vornehme Gesellschaft sich gibt und bewegt, wie sie wohnt und sich vergnügt, er muß feststellen, was zur Zeit »fein und modern« ist, er soll mit einem Wort »le dernier cri de Paris«, er soll den guten Geschmack der Weltstadt nach der kleinen Würzburger Residenz bringen.

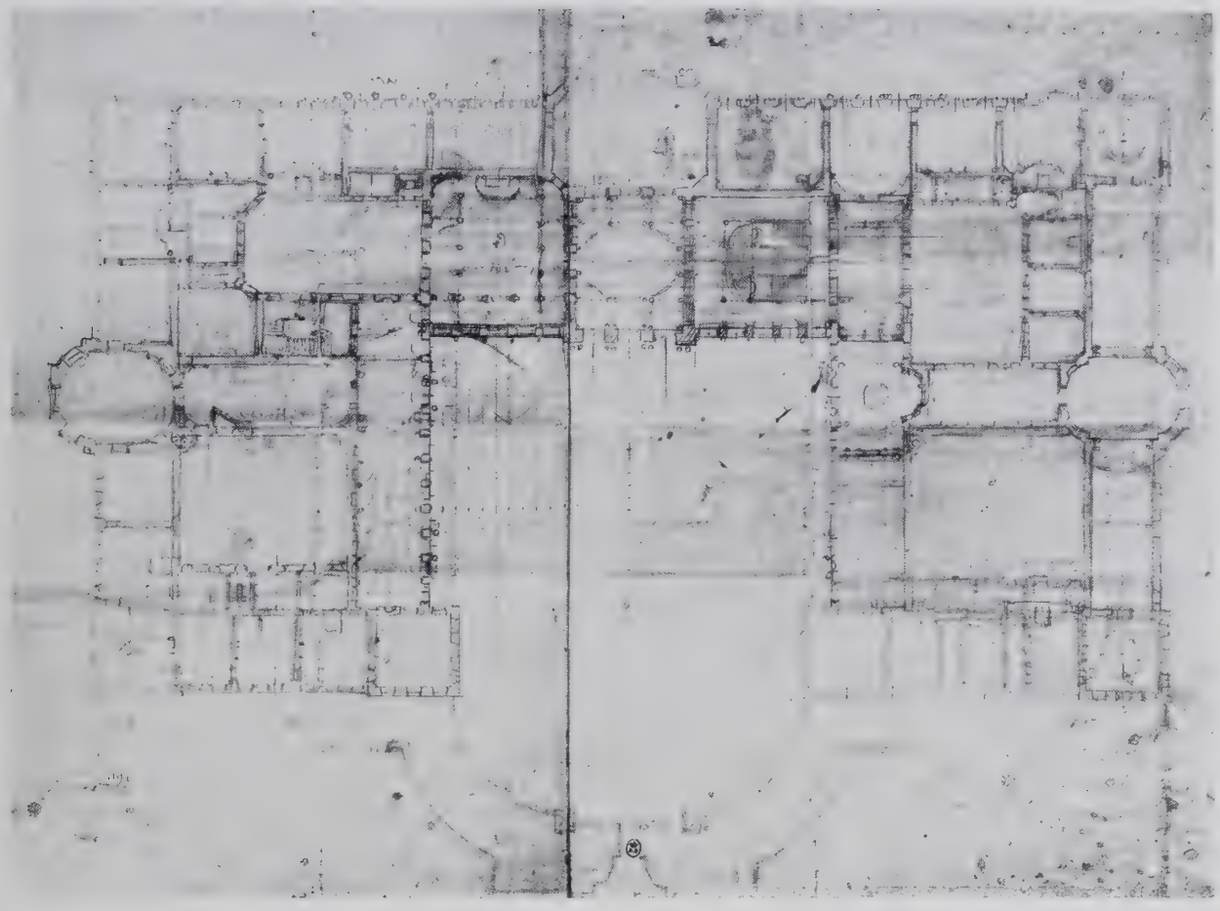
Er nimmt seinen Weg über Mannheim, Straßburg und Nancy, überall die neuen Schlösser und Ingenieurbauten studierend.

Ankunft in Paris

Anfang Februar kommt er in Paris an, wo er sich »wohl umb gesehen undt die große gebauhte, waß Kirchen seindt von innen undt außen, auch schon etliche palest nicht nur außen, sondern ihr Distribution auch innen gesehen« hat, am 6. Februar sieht er zum erstenmal Versailles und den dreizehnjährigen König, dessen Regierung nachmals dem französischen Rokoko den Namen geben sollte, mit seiner kindlichen Braut, der »Infantin-Königin«, die »Mittags au bublique gespeist«.

Die königlichen Architekten

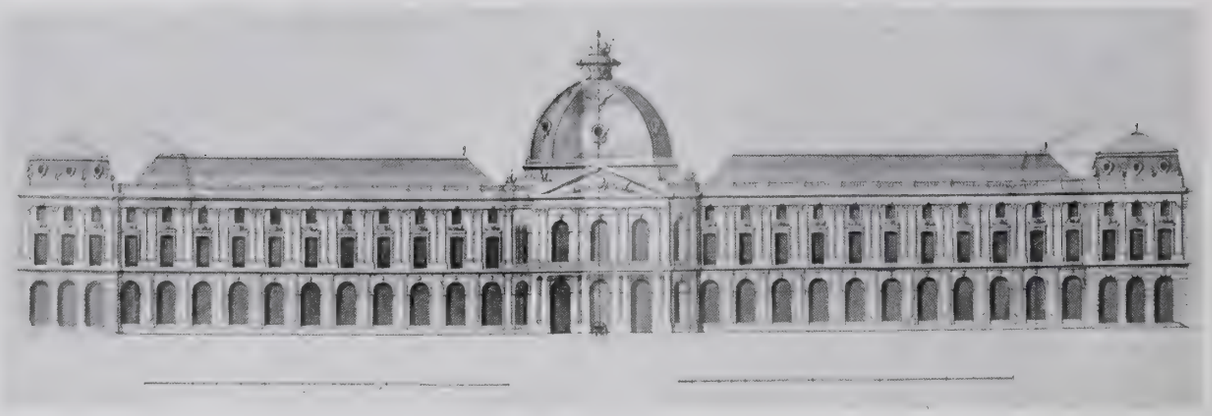
In Paris ist er an den Kardinal de Rohan empfohlen, der neben dem berüchtigten Dubois im Regentschaftsrat saß. Dieser vermittelt ihm die Bekanntschaft der königlichen Architekten Robert de Cotte (1656—1735), »Escuier, Conseiller du Roy en tous les Conseiles, Controlleur general des Batiments, Jardins et manufactures de france«, wie Neumann selbst seinen Titel angibt, außerdem Direktor der damals auf dem Gipfel ihres Weltruhmes stehenden Akademie, und Germain Boffrand (1667—1754), »Architecte du Roy et inspecteur general des Ponts et Chaussées de France«, denen er nun die Würzburger Risse vorlegt und »Explecirt«, »wohbey seiner Eminentz dero Cammerdiener« dolmetschen mußte, wenn Neumann »in frantzhech etwaß nicht gantz sagen« konnte.



29. Robert de Cotte: Skizze zum Hauptgeschoßgrundriß. Bleistift, März 1723. (Paris, Cab. d. estampes 1194.)

De Cotte

Die beiden Pariser Architekten werden sorgfältig klassifiziert und Neumann berichtet, daß ihm der Herzog von Lothringen gesagt habe, »daß er Mons. de beaufrand nicht der beste seye sondern Monsier de Coti undt sein Herr sohn«. Von de Cotte dem Jüngeren schreibt er mit Hochachtung, daß er »so guth als der Vatter darin (nämlich in der Architektur) ist«. Er konferiert also zunächst in Versailles mit de Cotte, dem Schüler und Nachfolger Hardouin Mansarts, der von den vorgelegten Würzburger Rissen findet, daß »viel auf die Italienisch manier undt etwaß teutsches dabey wehre« und der gebildete Kardinal, der den Rissen sofort wie ein Fachmann mit dem Zirkel zu Leibe geht, ist der Anschauung, daß es »nach ein italienisch goudt undt Architectur ist«. De Cotte meint, »daß es ein gar grosses gebauh undt vieles studirens brauchte«, er findet im Verhältnis zur »Haubtfigur« »die stige zu Enge undt zu Klein idem die andere Apartiment gegen den Garten . . . woh bey gemelt, daß wan er einen in bley gezeichneten grundt Hette wolte er seine gedanckhen darinnen machen«. Neumann verfertigt »mit der nacht hilf die 2 grosse grundtrisse« und bringt sie zu de Cotte nach Versailles. — Diese Blätter sind uns glücklicherweise im Cabinet des estampes in Paris erhalten (Abb. 28 und C. d. e. 1196), außerdem zwei weitere Grundrisse (Abb. 29 und C. d. e. 1193) und ein Aufriß der Gartenfront (Abb. 30), sämtliche aus dem Nachlaß de Cottes und mit seinem Stempel versehen[67]. Die Grundrisse (Abb. 28, 29 und C. d. e. 1196) lassen an den eigenhändigen Bleistifteintragungen de Cottes in die von Neumann gelieferten Unterlagen die eigentliche Konzeptionsarbeit des großen Architekten in ihrer äußerst flüchtigen Ursprünglichkeit unmittelbar erkennen. Es waren tatsächlich nur seine »gedanckhen«, die der vielumworbene und vielbeschäftigte Mann, dessen »Zeit . . . sehr pretios ist in deme er alzeit beym König ist«, hier gewissermaßen im Vorübergehen auf die von Neumann mühsam und sorgfältig aufgetragenen Würzburger Planungen hinwarf. — Neumann versucht mehrfach, im Auf-



30. Robert de Cotte: Aufriß der Gartenfront. Kolorierte Federzeichnung, März 1723. (Paris, Cabinet d. estampes 1197.)

trage seines Bauherrn Zugeständnisse an dessen Lieblingsideen zu erreichen, aber der stolze, damals im Zenith seines europäischen Ruhmes stehende Mann ist dafür nicht zu haben; denn er »offerirte sein Savoir ohne intereße« und er »saget, es wehre ihme gleich, wie Ewer hochfürstl. beliebten, davon zu behalten, viel oder wenig«, wie Neumann nach Würzburg berichtet. — Der Erdgeschoßgrundriß (Abb. 28), der die ersten Umgestaltungsvorschläge enthält, ist uns von besonderem Interesse deshalb, weil er beweist, daß Neumann die Würzburger Planungen im Zustande des »abgeänderten Mainzer Projektes« nach Paris gebracht hat. Die linke Hälfte des Blattes, die frei von Eintragungen de Cottes ist und am Rande die Bemerkung trägt: »Coste comme cela est commancée«, ist vollkommen identisch mit Welschs »ovalreichem Grundriß« (Abb. 13). In der rechten (südlichen) Hälfte hat de Cotte den »sieben Bögen« in ihrer ganzen Ausdehnung einen Balkon auf Säulen vorgelagert, er hat das südliche Treppenhaus auf Kosten des Wasserhöfleins, das er kassiert, gewaltig vergrößert, dem Südoval einen rechteckigen Risalit mit einer Säulenstellung vorgelegt und vor allem die Zimmer der Süd- und Ostfront bedeutend vergrößert und die Nebenräume »weith in die kleine Höfe eingeruckht«. Zugleich hat de Cotte »ein anders Concept gewißen, worinnen Eine große lange gallerie alß gegen den untern garten, den großen oval saal sambt beüden seiten deren eine ahn sonsten die Bibliodeca geweßen, genohmen undt auß dem 2 Pavillion 2 Cabineter gemacht, alß wie zu Versailie gegen den gardten, die stige ahn den orth gelassen die Eine undt ahn statt der anderen die Kirchen placirt«. Dieses »Concept« erkennen wir in zwei Grundrissen des Hauptgeschosses (Abb. 29 und C.d.e. 1196), die nunmehr die ganze Südfront für eine Galerie größten Stiles beanspruchen und die Kirche aus dem Nordoval an die Stelle des nördlichen Treppenhauses versetzen, sehr zum Schmerze des Bauherrn, der dadurch seine höchst eigene »invention« des doppelten Treppenhauses zerstört sah[68]. Hatten die ersten Vorschläge (Abb. 28) das Nordoval unberührt gelassen, das Südoval nur im einzelnen verändert und das Treppenhaus noch als dreiläufige Schachttreppe — allerdings von gewaltigen Ausmaßen — vorgesehen, so sehen wir in dem einen Hauptgeschoßgrundriß (C.d.e. 1196) nunmehr auch dem Nordoval einen rechteckigen Risalit vorgelegt und die Längsachse des Südovals um 90° gedreht, um es als Mittelraum der großen Galerie tauglich zu machen; die Achse der Kirche erstreckt sich von Süd nach Nord, ihr Haupteingang ist vom Vestibül aus, die beiden hinteren Pavillons im Ehrenhof sind gestrichen[69] und im Treppenhaus ist hier die bedeutsame Entwicklung zu der frei im Raum aufsteigenden monumentalen dreiarmigen Stiege der nachmaligen Ausführung gegeben. In dem anderen Hauptgeschoßgrundriß (Abb. 29) endlich ist nunmehr die alte Form des Nordovals, dessen Fundament schon lag, ebenfalls aufgegeben und der Form des Südovals angepaßt, die Achse der Kirche ist nach West-Osten gedreht, so daß der Hauptzugang unmittelbar vom Ehrenhof erfolgt, der hintere Nordhof ist durch Nebentreppen und Kabinette arg verkleinert und so gedreht, daß die Kirche unmittelbares Licht empfängt, und hinter den »sieben Bögen« der Ehrenhofnordwand ist eine zweite kleinere Galerie eingerichtet. Der vierte Grundriß (C.d.e. 1193), nicht von de Cottes Hand, ist eine Art »Reinschrift« des eben behandel-

31. Aufriß der Gartenfront aus dem Pariser Ideenkreis. Kolorierte Federzeichnung um 1723. (S.E.356.)

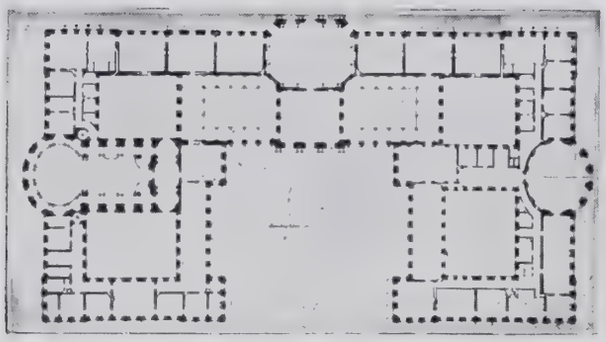
ten und bringt außer einigen Verschiebungen in der Einteilung der Räume und Nebentreppen[70] als Wesentlichstes eine abermalige Vergrößerung des Treppenhauses bis zum hinteren Südhof und mit dem »großen gang umb Undt umb«[71] war der Schritt zu dem mächtigen fünfschiffigen Treppenhaus getan, das nachmals Neumanns Ruhm begründen sollte.

Dieser späteste Grundriß (C.d.e.1193), der gewissermaßen die Zusammenfassung und die endgültige Gestalt der de Cotteschen Vorschläge enthält, zeigt uns ebenso wie der Entwurf Abb. 29 — obwohl beide das Hauptgeschoß darstellen — die Einzeichnung des Ehrenhofabschlusses in einer merkwürdigen Form. Zwei konzentrisch verlaufende Bogenzüge schwingen von den beiden Ehrenhofeckpavillons in den großen Platz hinaus, um in der Mittelachse dann eine sich nach innen trichterförmig verengende Einfahrt zu bilden, die im Zuge des inneren Gitters von zwei kleinen Pavillons, wohl Schilderhäusern, flankiert ist. Vor den beiden Ehrenhof-Eckpavillons ist (auf der rechten Seite kaum zu sehen) im Plan (Abb. 29) «fossé« eingeschrieben. Der Raum zwischen den beiden Abschlußgittern sollte also den von der fransösischen Schloßanlage des 16. und 17. Jahrhunderts her bekannten Wassergraben aufnehmen[72], eine Anordnung, die nur auf Grund mangelnder Kenntnis der örtlichen Verhältnisse entstehen konnte und deren Ausführung wohl nie ernstlich erwogen wurde[73].

Unterm 8. März 1723 berichtet Neumann: »Der auftrag gegen den garten hat Monsieur de Cotte auch geEndert undt statt der Attique auf den Sahl Einen 8ecktigten Dom formirt undt die Attique in Haubthof auch hinweg undt daß frontispitium auf die freye saulen gesetz, ist gar keine sorge umb deß tragens willen, weilen mann dahier undt ander werths, deren Zahlreiche siehet; gegen die Pastion in garten seindt lauter bögen fenster unter undt oben mit gebogenen stürtzen undt die Metzan fenster darauf«. Den »auftrag gegen den garten« erkennen wir in dem Fassadenriß Abb. 30, der in Würzburg wenig Anklang gefunden haben muß. Die mit Blei angedeutete Zusammenfassung von fünf Achsen unter einem in der Frontrichtung verlaufenden Pavillondach an den Ecken ist dann durch Boffrand durchgeführt worden (vgl. Abb.31, 37). Der eigenwillige Bauherr ist mit de Cottes Vorschlägen durchaus nicht immer einverstanden, und Neumann steckt sich hinter den Kardinal von Rohan, wenn er den berühmten Architekten zu einer Änderung drängen will. Aber resigniert muß er berichten: »ich muß es nun gehen lassen weilen die Herrn Architecti nicht gäntzlich folgen«. Jedoch nachdem ihm de Cotte »die drei risse (nämlich Erdgeschoß, Hauptgeschoß und Gartenfassade) eingehendiget« hat, in denen auf die Wünsche des Bauherrn nicht gebührend Rücksicht genommen war, da schreibt er tröstend: »ich kundte es dannoch nicht endern, die risse werdten dienen umb den Hießigen gusto daraus zu nehmen«. Trotz seines grundsätzlichen Widerstrebens fühlt sich Neumann von den grandiosen Ideen der Franzosen doch mächtig angezogen und bremst den Baufortschritt in der Heimat, insbesondere mit Hinsicht auf die Ehrenhofseitenfront, denn er erkennt, »daß es ohn einige enderung in den weiter zu bauhen Habenden arbeithen nicht lehr wirdt abgehen«.

Boffrand

Schon drängte der Bischof auf die Heimreise Neumanns, als dieser erst noch mit dem anderen der beiden Sterne am französischen Architekturhim-



32. Hauptgeschoß-Grundriß aus dem Pariser Ideenkreis um 1723. (S.E.305.)

mel, dem Lehrer an der Bauakademie Germain Boffrand zu konferieren begann. Ihm, dem fanatischen Akademiker, dem »Träger der von Blondel überkommenen Überlieferung«, dem »la noble simplicité« alles, künstlerische Leidenschaft aber nicht allzuviel bedeutete, kam Neumann viel näher als de Cotte, ihm war er als Architekt eher wesensverwandt, von ihm trennte ihn keine so tiefe gesellschaftliche Kluft wie von dem ersten Architekten des Königs, dessen Zeit so kostbar und dessen Aufenthalt immer in der Nähe der Majestät war. So berichtet Neumann auch über seinen Verkehr mit Boffrand: »Undt ich mit dießen etwas freyer umbgehe«. — Boffrand nimmt weit mehr persönliches Interesse am Residenzbau als der stolze de Cotte, er geht mehr auf die Wünsche des Bauherrn ein und seine Vorschläge und Anregungen sollten in der Zukunft auch einen gewissen Einfluß auf die weitere Planung gewinnen. Neumanns Stellung zwischen de Cotte und Boffrand war diplomatisch nicht ganz einfach. Er mußte sehr vorsichtig sein, um »die jalousie zu hindern« und vor de Cotte seine Konferenzen mit Boffrand ängstlich geheim halten und hat deshalb »einem vom andern keine Risse gezeigt«. Was Boffrand zunächst an den Würzburger Rissen beanstandet, sind die in das »Gebälk« der »Ordnung« einschneidenden Halbgeschoßfenster, wie er die nach außen in die Erscheinung tretenden Mezzanine überhaupt als unvornehm verwirft. An der Stadtfront war in dieser Hinsicht nichts mehr zu »retten«, denn der Nordblock stand damals schon bis zum Hauptgeschoß, aber im Ehrenhof und an der Gartenfront werden die unteren Mezzaninfenster gestrichen[74], was schon de Cotte vorgeschlagen hatte; die Giebel über den Risaliten im Ehrenhof stören die Ruhe und müssen fallen. — Neumann benimmt sich als Diplomat: »Undt allmögliches gegen halte, damit . . . Gnedigste intention Undt absehen in den bauh erhalten werde«. Er wendet das alte Mittel der Opposition zur Belebung der Diskussion an, immer mit dem Hintergedanken, von den so gewonnenen Anregungen nur das zu nehmen, was ihm gut scheint, und die Betonung dieses Standpunktes taucht in seinen Briefen immer wieder offen oder zwischen den Zeilen auf. Trotzdem gewinnt Boffrand Einfluß auf die Planung, mehr als de Cotte — »dem seine Risse gefallen vor allen«, wie sich Neumann zart ausdrückt —, obwohl die Vorschläge Boffrands sich zum guten Teil mit denjenigen de Cottes decken.

Der Pariser Ideenkreis

Wir fassen die Vorschläge der Franzosen und die daraus hervorgegangene Beeinflussung der Planung zusammen:

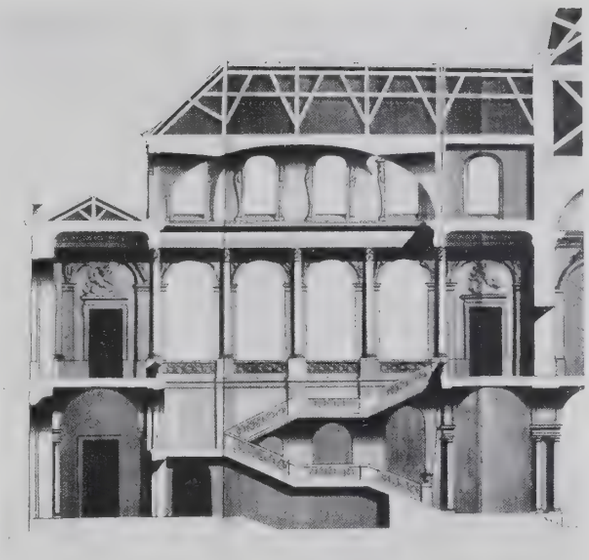
1. Der Vorschlag, an der Gartenfront und im Ehrenhof die Fenster des unteren Halbgeschosses zu streichen und die Fenster des Erd- und Hauptgeschosses mit Bögen bzw. »gebogenen« Stürzen zu versehen[75], wird für die Gartenfront nicht angenommen, dagegen für den Ehrenhof[76]. Hier ist das System der Stadtfront, das ursprünglich auch bei den Ehrenhofseitenwänden unverändert und an der Portalfront mit kleinen Abwandlungen angewendet war, tatsächlich dem französischen Vorschlag gewichen und damit die grosse Maßstabsänderung der Ehrenhofwände bewirkt. Die Wandöffnungen des Treppenhauses sowohl als die in den Rücklagen zwischen den Risaliten befindlichen »sieben Bögen«, von denen viel die Rede ist[77], waren im Erd- und Hauptgeschoß als Arkaden gedacht, bis zum Fußboden reichend und mit einer Balusterbrüstung versehen. In dieser Form wurden sie zunächst auch in der Nordwand des Ehrenhofes ausgeführt.

2. Der Vorschlag, den beiden Ehrenhofseiten in ihrer ganzen Länge eine Terrasse auf freistehenden Säulen vorzulegen[78], wurde ernstlich erwogen, schließlich aber bleiben nur zwei Balkone vor den hinteren Eckrisaliten und zwei kleine Balkone auf Dreiviertelsäulen über den beiden Seiteneingängen als Neuerung übrig.

3. Der Vorschlag, die Giebel der Risalite des Ehrenhofes wegzulassen (ob auf allen vier Risaliten oder nur den beiden vorderen Giebel geplant waren, läßt sich nicht feststellen), wird angenommen.

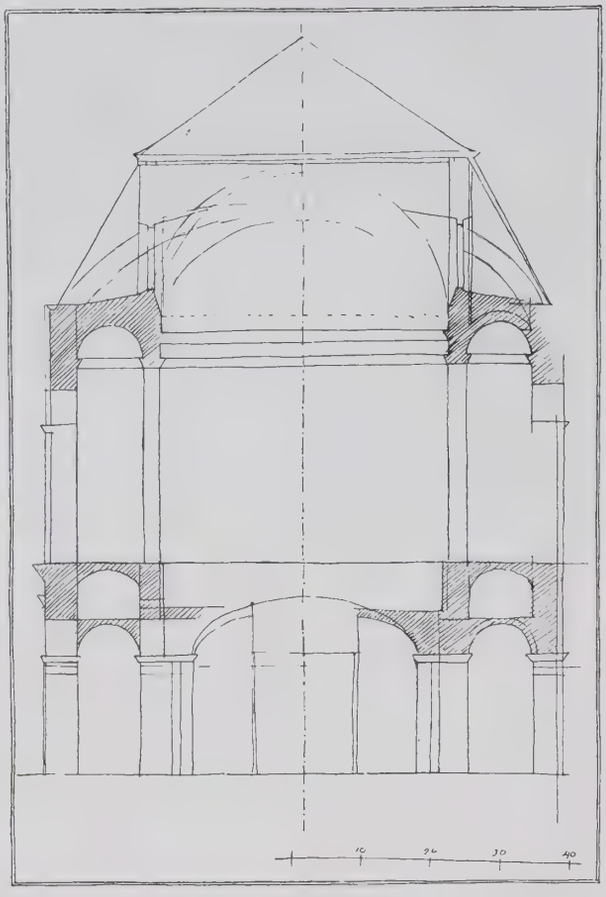
4. Der Vorschlag, sowohl den Mittelrisalit der Gartenfront wie den des Ehrenhofes in der Weise zu gliedern, daß ein System von vier freistehenden

Säulenpaaren durch alle Geschosse gehen und zwei Balkone und einen Giebel übereinander tragen sollte (vgl. Abb. 36 und 37), den auch de Cotte schon gemacht hatte, wird als einer der wichtigsten zurückgestellt und erst viel später entschieden[79].
5. Die vier Risalite im Ehrenhof, von denen de Cotte zwei für überflüssig erklärt hatte, verteidigt Neumann mit Erfolg: sie bleiben.
6. Einer der wichtigsten Vorschläge, nur eine Stiege »mit einem großen gang umb Undt umb« zu machen, wird in seiner ersten Hälfte vom Bauherrn hartnäckig abgelehnt. De Cotte bleibt darauf bestehen, Boffrand gibt nach und bringt auch in seinem Kupferwerk[80] die doppelte Stiegenanlage. Den Treppenhausgedanken der Franzosen aber nimmt Neumann willig auf, die Treppenhäuser werden bis zu den hinteren Binnenhöfen ausgedehnt mit dem Ergebnis, daß der Stiege »kein licht nicht mangelt, in deme gegen den Hindern hof ebenfalls gantz regulare große Fenster sein«. Die Grundfläche des Treppenhauses wird dadurch so monumental, daß selbst Boffrand meinte, daß sie »gar groß« sei. Der Umgang auf einer Säulenstellung, die dem Rand des Treppenschachtes folgt, blieb zunächst bestehen und tritt uns in einem Grundriß (Abb. 32) und einem Schnitt (Abb. 34) entgegen, der aus der Zeit der Studienreise stammen dürfte. Doch ist schon hier im Schnitt mit Bleistift — kaum zu sehen — der weitere und kühnere Schritt angedeutet: die Weglassung der Stützen und die Überspannung des Riesenraumes mit einem großen Muldengewölbe.
7. De Cotte legt die sämtlichen Türöffnungen der Repräsentationsräume der Gartenfront und der Südfront in je eine Achse und gewinnt so den bekannten tiefen Durchblick, der dem französischen Schloß eigen ist. Neumann meint: »die Amfilade durch die Galerie und große Zimmer ist nicht übel . . .« und sie wurde bei den Repräsentationsräumen der Gartenfront auch ausgeführt.
8. Einen der wichtigsten Diskussionspunkte bildete das Kirchenproblem. De Cottes Vorschlag, die Kirche an die Stelle des nördlichen Stiegenhauses zu legen, scheitert am Widerstand des Bauherrn. Dagegen findet Boffrands äußerst geschickter Gedanke, den Querbau zwischen dem vorderen und hinteren Nordhof gewaltig zu verbreitern und als Langhaus zum Kirchenoval zu ziehen, Anklang, nachdem man sich davon hatte überzeugen lassen, daß die Welsch'sche Kirche im Oval zu klein sei



33. Ausschnitt aus dem Treppenhaus-Längsschnitt in Boffrands »Oeuvres d'architecture, 1753«.

(zu den übrigen Vorschlägen vgl. Anm. 57). Das Kirchen-Projekt Boffrands wäre wohl zur Ausführung gekommen[81], wäre nicht später der Platz der Kirche zum zweiten Male gewechselt worden. Als Erfolg der Anregung für die Ausführung aber ist festzustellen, daß der für das Kirchenlanghaus bestimmte Querflügel in die Achse des Ovals gerückt wurde, was auch in de Cottes Skizzen schon der Fall ist (vgl. Abb. 29).
Der Niederschlag der französischen Anregungen, gekreuzt mit den Widerständen des Bauherrn, läßt sich in einem Grundriß des Hauptgeschosses (Abb. 32) und einem Aufriß der Gartenfront (Abb. 31), die beide in die Zeit kurz nach der Studienreise gesetzt werden dürfen, erkennen[82]. Außer den schon aus dem Briefwechsel bekannten Veränderungen sehen wir hier, daß an Stelle der fehlenden Gänge hinter dem Gartenflügel und beiderseits des Kirchenlanghauses in den Binnenhöfen offene Balkone, von denen aus sogar die Öfen geheizt werden mußten, die Verbindung der einzelnen Räume herstellten, eine für den deutschen Winter unmögliche Lösung, die natürlich nie zur Ausführung kam. Die Gartenfront zeigt außer den französischen Balkonsystemen am Mittel- und den Eckrisaliten auch Balkone auf vier Dreiviertel-Doppelsäulen vor den Zwischenrisaliten, der Mittelrisalit aber ein drittes Vollgeschoß, bekrönt von einem Giebel. Auch einige Dekorationsentwürfe zur Gartenfront sind uns erhalten (Abb. 35)[83].
Die Portalfront des Ehrenhofes nähert sich der



34. Querschnitt durch das Treppenhaus mit Umgang aus dem Pariser Ideenkreis 1723. Nach alter Entwurfszeichnung in Blei. (S.E.304.)

tatsächlichen Ausführung[84], soweit dies der Grundriß erkennen läßt.

Wenn wir versuchen, die Gedanken und Anregungen der beiden Franzosen zu werten, so erscheinen uns vor allem de Cottes Grundriß-Skizzen von einer souveränen Großartigkeit in der »distribution« der Räume, der gegenüber die »Mainzer Baugeburt« zunächst fast pedantisch und arm erscheinen möchte; sei es nun, daß wir die Stiegenanlage oder die Maßverhältnisse der Repräsentationsräume ins Auge fassen, die grandiose Weiträumigkeit der Südfront-Galerie und ihre Beziehungen zu den anschließenden Raumkompartimenten (insbesondere in der auf der Galerie-Achse senkrechten Mittel-Querachse) oder die straffe Organisation der großen Raumfolgen und die geniale Differenzierung in der räumlichen Bedeutung der Parade- und Wohnzimmer und der praktischen Bedürfnissen dienenden Nebengelasse. An de Cotte gemessen sind die Grundrissideen Boffrands nichts anderes als ein Entgegenkommen gegen den Bauherrn, ein Zurückschrauben des grandiosen de Cotteschen Maßstabes auf die kleineren Verhältnisse der fränkischen Residenz. Nur die große Stiegenhausanlage war geblieben, und mit dem Kirchenprojekt hatte Boffrand eine große eigene Idee geliefert. Nicht nur hinsichtlich des Ausmasses bedeutete Boffrands Überarbeitung einen Rückschritt, sondern auch bezüglich der architektonischen Gestaltung der Einzelräume. Das raffinierte und reizvolle Ineinandergreifen barock-gekurvter Räume, wie es am deutlichsten der letzte de Cottesche Grundriß (C.d.e. 1193) erkennen läßt, macht einem ziemlich öden Schematismus in rein additionsmäßiger Aneinanderreihung rechteckiger Einzelräume Platz, die sicherlich sehr im Sinne Neumanns gelegen war[85]. War die unzweifelhafte Größe von de Cottes Raumgedanken im wesentlichen wohl aus Gründen der praktischen Wohnbedürfnisse in Würzburg auf ernstlichen Widerstand gestoßen, so mag sich den Vorschlägen der beiden Franzosen hinsichtlich der Fassaden-Gestaltung der deutsche Formgeist aus innerer Abneigung entgegengestellt haben. Waren die Pariser Grundrisse aus dem Schatz einer gewaltigen Erfahrung und eines unverkennbaren Reichtums großartiger Gedanken über die Raumgliederung mit imponierender Sicherheit aus dem Handgelenk hingesetzt, so läßt uns die Gestaltung der Schauseiten unbeschadet der Anerkennung ihrer durch eine vornehme Größe bewirkten Monumentalität im wesentlichen doch kalt. Sowohl de Cottes Riß der Gartenfront (Abb. 30) wie auch Boffrands Replik (Abb. 31) derselben können uns nach Überwindung einer ersten Bewunderung imposanter Gesamthaltung den bleibenden Eindruck einer akademisch-schematischen Langeweile nicht ersparen. Es liegt eine tiefe Symbolik in der Bezeichnung der deutschen Planung als »Baugeburt«! Von den Schmerzen des Gebärens sind diese eleganten französischen Bildungen nie berührt worden! — Die Stiche aus dem Kupferwerk Boffrands (Abb. 33, 36, 37), die für die Welt berechnet waren und den Wünschen des Bauherrn nicht mehr entgegenzukommen brauchten, haben aus der Würzburger Residenz vollends ein Schulbeispiel akademischer Monumentalität gemacht, das allenfalls an der Seine denkbar gewesen wäre, nimmermehr aber am Main. Sie sind uns vor allem ein wertvolles Dokument dafür, wie wenig doch letzten Endes die Gesamtidee des Residenzbaues von den Franzosen abhängig geworden ist[86].

Nachdem Neumann seinen Auftrag in Paris erfüllt

hatte, kehrte er nach zweieinhalbmonatigem Aufenthalt — gerade damals, als der jugendliche Ludwig XV. die Regierung übernommen hatte, in der Mitte des April über Belgien und den Rhein wieder nach Würzburg zurück, um dem Bischof mündlich über all das zu berichten, was sich zum Schreiben nicht eignete. Die Pariser Architekten hatten sich liebenswürdig bereit erklärt, auch weiterhin brieflich ihre Erfahrung zur Verfügung zu stellen.

Der Baufortgang

Während Neumanns Abwesenheit war der Würzburger Bau selbst rüstig fortgeschritten. Von Paris aus hatte Neumann den Werkplan für die Säulenstellung und den Balkon am vorderen nördlichen Ehrenhofpavillon geschickt, man baut »ahn und von dem Pavillon gegen der Kirchen zu«, die Bildhauerarbeit am Hauptgeschoß ist im Werden und Anfang April schon muß mindestens der Eckpavillon zum Hauptgesims gediehen sein, da die Steine für die Pilasterkapitelle versetzt waren, und Mitte Mai ist schon ein Teil des Nordblockes unter Dach[87]. Sommer und Herbst des Jahres 1723 mag der südliche Pavillon des Nordblockes in die Höhe gewachsen sein, denn im Sommer 1724 baut man schon am Hauptgeschoß der »sieben Bögen« und wohl am Erdgeschoß des hinteren nördlichen Ehrenhofpavillons.

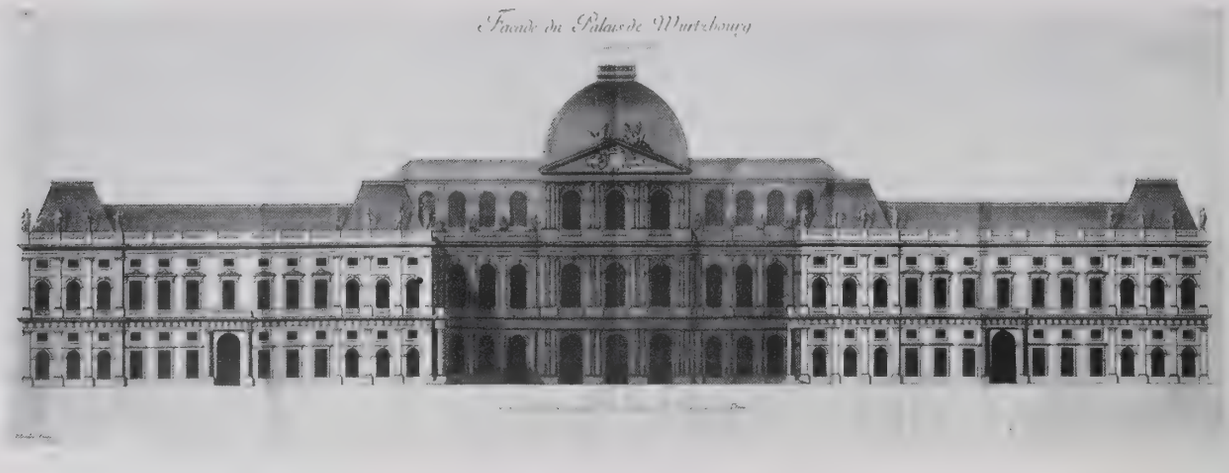
Fortgang der Planungsarbeit

Die Verbindung der Planungsarbeiten mit Mainz bleibt nach wie vor bestehen. Neumanns Briefe von der Studienreise und die überschickten Mannheimer Risse werden sofort dem Kurfürsten nach Mainz zur Begutachtung gesandt, Neumann geht mehrmals nach Mainz, »um Ew. Liebden hoher Zensur den nunmehro völlig geschlossenen Riß« vorzulegen und im August wird er mit »einem Wagen voll Riß« zu Lothar gesandt, der sich nunmehr sehr lobend über den Bau äußert und meint, man werde noch 20 Jahre daran zu bauen haben. In diesem Stadium der Planung griff man mehrfach zu dem Hilfsmittel des Modells[88]. Im Juli des Jahres 1724 finden wir Boffrand selbst in Würzburg, es werden ihm alle Risse vorgelegt und nach seinem Gutachten manche Änderungen beschlossen[89]. Der berühmte Pariser Architekt äußert sich sehr anerkennend über das, was ihm in Würzburg und Pommersfelden vom Schönbornischen Bauwesen gezeigt wird, so daß die Scheu des Pommersfeldener Bauherrn vor dem Urteil des weltmännischen Franzosen sich in Wohlgefallen aufzulösen vermag. Überzeugung oder Höflichkeit? — wir wissen es nicht. Der liebenswürdige Franzose faßt sein Urteil in die orakelhafte Formel: es seien ihm zu Pommersfelden und zu Würzburg Dinge gezeigt worden, die man sich in Frankreich nicht zu machen getraue[90]. Die Verbindung mit Paris wird auch im nächsten Jahre noch schriftlich aufrecht erhalten. Es wird Neumann befohlen, »di Correspontens mit Monsieur Boffrand zu continuiren« und weiterhin ist in dieser Zeit von einem »mit Boffrand resolvirten garten ryß« die Rede.

Der Tod des ersten Bauherrn

Kurz nach Boffrands Besuch in Würzburg war der Bischof Joh. Philipp Franz auf einer Reise plötzlich gestorben[91]. Sein Tod löste einen ungeheuren Jubel im ganzen Lande aus. Für seine großen Leidenschaften, die Jagd, die Musik und das Bauen, die ihn ausschließlich erfüllten, hatten die Würzburger, die unter der drückenden Einquartierung von Landarbeitern litten und dem Bischof verschiedene gewaltsame Eingriffe in Tradition und Besitz[92] nicht verzeihen mochten, kein Verständnis[93]. Die Leidenschaften des Fürsten hatten seine Finanzverhältnisse derartig zerrüttet, daß unmittelbar nach seinem Ableben die goldenen Knöpfe von seinen Prachtgewändern und die goldenen Gerätschaften aus seinem Besitz verkauft werden mußten, um seine dringendsten Schulden mit dem Erlös zu bezahlen[94]. Sein Tod war für den Residenzbau ein Verlust, zumal die politische Stimmung in Würzburg unter seiner Regierung so »anti-Schönbornisch« geworden war, daß kein baueifriges Mitglied dieser Familie Aussicht auf den Bischofssitz hatte. Der klügere und erfah-

35. Fensterentwurf zur Gartenfront (Abb. 31) aus d. Pariser Ideenkreis. Getuschte Federzeichnung um 1723. (U.B.Del. 3, 136)



36. Boffrands Fassadenideen aus »Oeuvres d'architecture, 1753«: Platzfront.

renere Onkel des Bischofs, der Mainzer Kurfürst, hatte schon am 11. April 1723 an seinen Lieblingsneffen nach Wien geschrieben, daß Joh. Phil. Franz »verhasset in seinem Land« sei.

Der neue Bischof

Das Domkapitel sah sich nach einem sparsamen Fürsten um und fand ihn in der Person des bescheidenen Christoph Franz von Hutten (1724—1729), der völlig andere Interessen hatte als sein Vorgänger, mit dem eine ganze Reihe von Baugedanken für immer ins Grab gestiegen war. War der prachtliebende Schönborn ein Weltmann gewesen, der »zu völliger Auspolierung seines schon vorhin großen Verstandes« weite Reisen unternommen und die großen Höfe Europas besucht hatte, so war Hutten ein weltfremder, historisch orientierter Gelehrter, mehr Geistlicher als Fürst, dem die Initiative zum Bauen völlig fehlte. — Zwar schreitet der Residenzbau langsam fort, aber mehr um das Begonnene zu erhalten, als zu vollenden.

Die neue Regierung und die Familie Schönborn

Das geringe Interesse, das der neue Bauherr dem Werk entgegenbrachte, ließ nun klar hervortreten, daß die Familie Schönborn den Residenzbau als ihre Angelegenheit betrachtete, daß sie die neue Würzburgische Regierung nur als eine vorübergehende Durchkreuzung ihrer weitgespannten Baupläne ansah. Um auf dem laufenden über die Entwicklung der Dinge in Würzburg zu bleiben, bediente sie sich Neumanns, dessen Stellung dem neuen Bauherrn gegenüber dadurch zeitweilig (besonders 1728/29) ernstlich erschüttert[95] und dessen Arbeitskraft infolge der geringen Bautätigkeit nur ungenügend ausgenützt war. Der Briefwechsel zwischen Lothar Franz und Neumann gibt über dessen Stellung bemerkenswerte Aufschlüsse. Lothar bezeugt in einem Brief vom Januar 1725 an Neumann seine Genugtuung darüber, »daß Sie (Chr. Frz. von Hutten) dieses gebäu wollen continuiren umb welches sonsten wohl schadt wäre, woh es steken bleiben sollte . . .« und Neumann hinwiederum schickt nach wie vor Residenzrisse an Lothar Franz, der sie nach Wien an den Reichsvizekanzler weitergibt, und berichtet beruhigend, es sei sein neuer Bauherr »nicht der Meinung weder ahn der figur (gemeint ist der Grundriß) noch Eußeren Architectur waß daran zu Endern« und weiterhin: ». . . wirdt also an den Haubtdessin nichts oder nicht viel geEndert werdten«. Er scheint aber doch Bedenken getragen zu haben, die Residenzrisse nach Wien zu senden, so daß es Lothar Franz für nötig hält, ihn zu beruhigen (13. März 1725): ». . . wie ich Von dem H. R. V. Canzler Vermerke, hat er mitt denen dahin (nämlich nach Wien) comunizirten riessen kein anderes absehen, also solche zu seines Herrn Bruders, des abgelebten H. Bischoffens Seel künftiger gedechtnuß Unter seinen scriptis et actis aufzuhalten . . .« und empfiehlt ihm, die sämtlichen Risse in Kupfer stechen zu lassen und sich zu diesem Zweck an Augsburger Stecher zu wenden, »welche der Verlegung halber solchene Risse in Kupfer nachzustechen übernehmen«. Wir dürfen füglich bezweifeln, daß das Interesse, das Friedrich Carl, der nach vier Jahren selbst den bischöflichen Stuhl zu Würzburg besteigen sollte, am Residenzbau hatte, sich in der Pietät gegen seinen verstorbenen Bruder erschöpfte.

Es scheint vielmehr klar, daß die Familie Schönborn den Einfluß auf den Bau, den sie als den ihrigen betrachtete, nicht aufgeben wollte und auch

37. Boffrands Fassadenideen aus »Oeuvres d'architecture, 1753«: Gartenfront.

die Anregung zu einem » Residenz-Kupferwerk«, das leider nicht zur Ausführung kam, ist nur so zu verstehen, daß für den Fall, daß der lebende oder ein späterer Bauherr die große Schönbornische Idee nicht oder doch verändert zur Ausführung bringen sollte, diese Idee zum Ruhme der Familie wenigstens dokumentarisch festgelegt und auf diesem Wege der Nachwelt erhalten werde. Selbst vom »Dessin wie es seiner Hochfürstl. gnaden seeligen an dem haus Gnädigst approbirt undt beliebt . .« ist die Rede, wobei es sich unzweifelhaft um das Wappen des Joh. Phil. Franz von Schönborn handelt, wie aus den weiteren Briefstellen geschlossen werden kann, die die Stellungnahme des regierenden Bischofs, der natürlich nicht zu sehr zur Seite gesetzt werden durfte, berühren. — Die Familie Schönborn sucht sich Neumann, der ja durch die im Bau befindliche »begrebnis Capellen« (sog. Schönborn-Kapelle am Dom) ohnedies mit ihr in Verbindung war, auch hinsichtlich des Residenzbaues zu verpflichten, und sicher nicht ohne Grund verspricht Lothar Franz, sich für eine Rangerhöhung Neumanns zu verwenden.

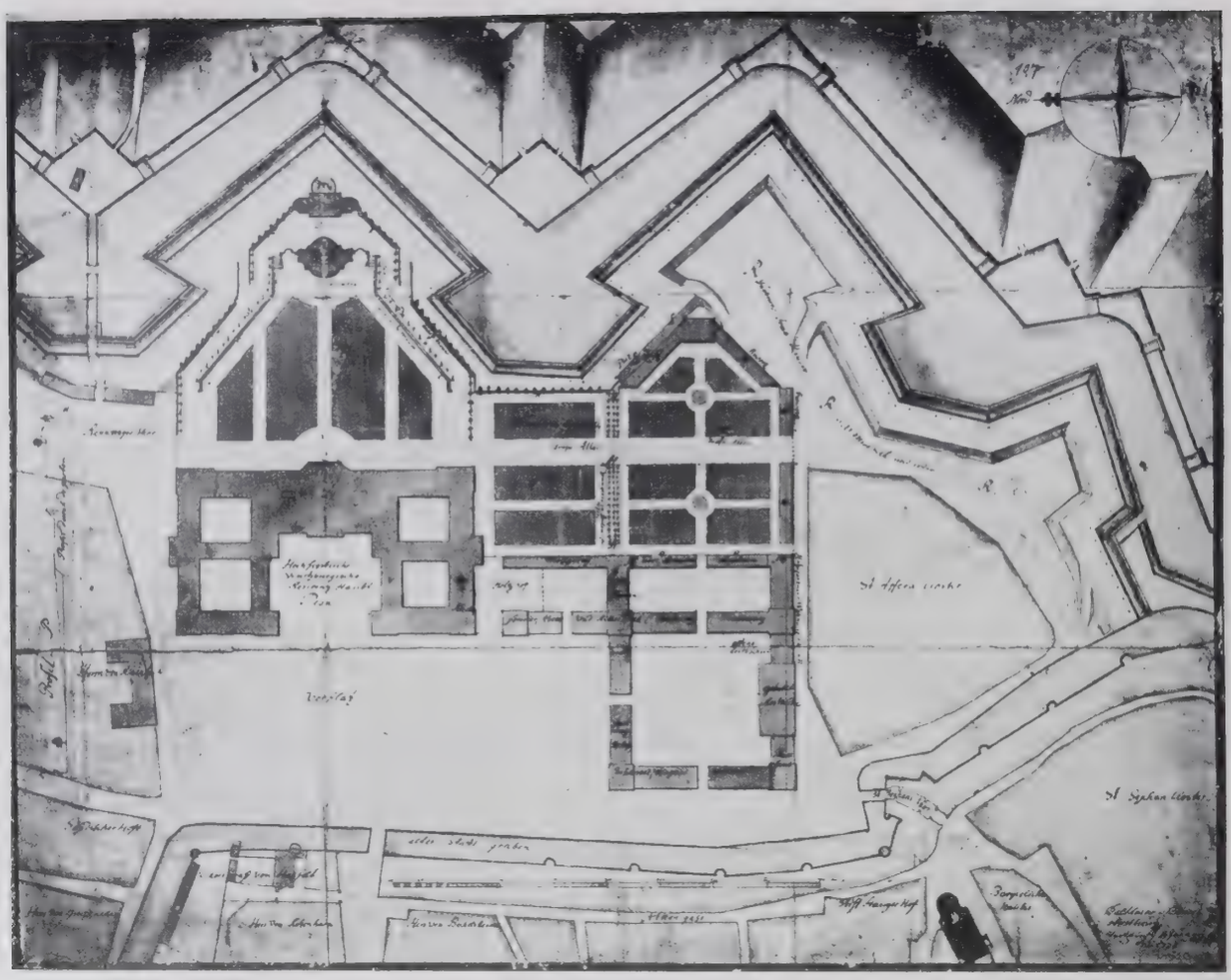
Hutten will den Nordblock ausgebaut wissen, bezeichnenderweise aber nur, um den Mietzins seiner Wohnung im Rosenbachischen Hof zu sparen[96], und Neumanns Kostenanschlag lautet auf eine Bausumme von 10 000 Reichsthalern; jedoch sollen im Jahre 1725 einschließlich der Fortifikation nicht mehr als 12 000 Gulden für das Bauwesen aufgewendet werden[97]. Trotz der geringen Bautätigkeit und des gänzlichen Mangels an neuen Planungen bezieht erstaunlicherweise Welsch unter Hutten sein Jahresgehalt weiter, was Neumann ausdrücklich bestätigt[98].

Baufortgang

In den Jahren 1725—26 werden Friesstücke und Trophäen verrechnet, man arbeitet also über der Stadtfront des Nordblockes an der Attika, während die nördliche Ehrenhofwand noch im Bau ist[99]. 1726 werden die beiden »frontispize« (Giebel über den Risaliten) gefertigt und der Querbau zwischen den Binnenhöfen (in den Quellen »Zwerg und flanque baw« genannt) wächst in die Höhe (vgl. Taf. 30 Text) in einer Form, die darauf schließen läßt, daß schon Hutten das Boffrandsche Kirchenprojekt aufgegeben hatte. In den Jahren 1727 und 1728, die wiederum im Zeichen der Sparsamkeit stehen, werden die Eisenarbeiten (Geländer der Balkone, Lünettengitter im Portal des Nordblokkes) verrechnet und Ende 1728 stehen die vier Flügel, die den nördlichen Binnenhof einschließen, also der Nordblock, unter Dach[100], während das »Nordoval« im Fundament liegen geblieben war[101]. Seit 1724 schon ist auch der Innenausbau des Nordblockes im Gang[102], und als im März des Jahres 1729 auch der zweite Bauherr seine Augen schloß, war der Nordblock wenigstens teilweise bewohnbar.

FRIEDRICH CARL UND HILDEBRANDT

Am 18. Mai 1729 beginnt für Würzburg eine neue Zeit. Friedrich Carl von Schönborn, der jüngere Bruder des ersten Residenzbauherrn nimmt als neuer Herrscher mitsamt seinem Gefolge im Nordblock der Residenz Wohnung. Nachdem er schon am 30. Januar desselben Jahres den durch den Tod seines Onkels, des Mainzer Kurfürsten frei gewordenen erzbischöflichen Stuhl zu Bamberg eingenommen hatte, werden ihm am 20. April auch für die Wahl zum Würzburger Thron »alle Stimmen zugesagt«[103].



38. Erster Lageplan aus der Zeit Friedrich Carls. 1730. (S.E.292.)

Damit beginnt die dritte Phase der Baugeschichte, die eindeutig gekennzeichnet ist durch die engen Beziehungen des Bauherrn zu Wien. — Seit 1705 unter Joseph I. und Karl VI. Reichsvizekanzler am kaiserlichen Hof in Wien, hatte Friedrich Carl, von den Zeitgenossen »der deutsche Fleury«, von den witzigen Wienern aber »das deutsche Orakel« genannt, nicht nur selbst ein gut Stück deutscher Politik gemacht, er hatte auch als Mann von Bildung und umfassenden Interessen die mächtige Entfaltung künstlerischer und insbesondere architektonischer Kultur der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts im deutschen Ausstrahlungszentrum selbst miterlebt und mitgefördert. Vor seinen Augen waren alle die bedeutenden Stadtpaläste und Landschlösser des österreichischen Hochadels, war die Karlskirche, das Belvedere und die Pläne zur Hofburg erstanden, mit einem Prinzen Eugen, Grafen Harrach und Grafen von Starhemberg war er ein Teil des Kreises fürstlicher Mäzene, die zu den Lebensbedingungen für die großen Architekten des 18. Jahrhunderts gehörten. — Das Jahr 1729 bringt ihm zwei Bischofssitze zugleich, macht den Politiker und Hofmann zum Herrscher, Landesherrn und Kirchenfürsten und damit nach der Gepflogenheit der Zeit mit Selbstverständlichkeit zum Bauherrn. Trotzdem verläßt er sein geliebtes Wien endgültig erst im Jahre 1734 und lebt in der Folge meist in seiner Bamberger Residenz und diesem Umstande verdanken wir wieder einen Briefwechsel, der über die Entwicklung des Würzburger Baues bis über die Vollendung des Rohbaues hinaus belangreichen Aufschluß gibt. Das von seinem Bruder begonnene Werk war ihm in allen seinen Einzelheiten bekannt und seine persönliche Stellung zum Bau längst festgelegt. Der bisher mächtige Mainzer Einfluß erlischt durch den Tod des Lothar Franz, der dem Bau Pate gestanden, und durch die von Friedrich Carl verfügte Ausschaltung Welschs[104]. — Neumann aber war für den aus dem aner-

kannten osteuropäischen Kulturzentrum Kommenden, der mit einem Lucas von Hildebrandt, dessen Werke er für »die heutige beste bau Kunst« hält und dessen »Consommata Sua arte« und »perfetto gusto« er über alles verehrte[105], am Arbeitstisch gesessen hatte, zunächst nicht viel mehr als ein örtlicher Bauleiter, ein verantwortungsfreudiger und zuverlässiger Verwaltungsbeamter, Offizier und Ingenieur und ein treuer Diener der Familie Schönborn, der freilich auch bei mancher Entscheidung in architektonischen Dingen um seine Meinung gefragt wurde[106]. Diese hatte jedoch dem erklärten Liebling des Bauherrn, Hildebrandt gegenüber wenig Gewicht. Solange der Wiener lebte, blieb sein Einfluß auf den Bau unvermindert bestehen, und wie er dem Werk den Stempel seines Geistes und seiner Kunst aufgeprägt hat, werden wir im einzelnen zu betrachten haben.

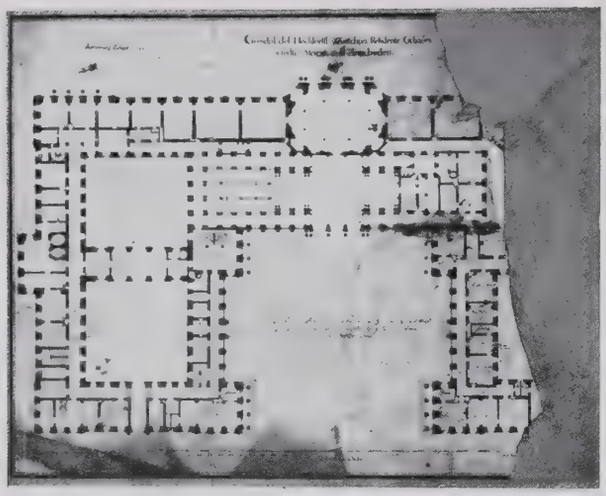
Das Bauprogramm für 1730

Der unter Hutten steckengebliebene Bau wird nun mit Macht wieder in Angriff genommen. Mit Brief vom 11. Januar 1730 schickt Neumann einen Lageplan (Abb. 38) nach Wien und mit Brief vom 26. März 1730 eine kleine Skizze, die das Bauprogramm für das laufende Jahr veranschaulicht[107]. Der Lageplan, von Neumann unterschrieben und zweifellos eine Originalarbeit von ihm[108], zeigt den Grundplan im wesentlichen unverändert, nur hat sich Neumann die Gelegenheit des Regierungswechsels nicht entgehen lassen, um die Welsch'schen ovalen Risalite der beiden Schmalfronten durch rechteckige zu ersetzen, obwohl das Fundament zum Nordoval schon lag (vgl. S. 23). Neu und bedeutungsvoll ist die Lage der Kirche in der Südwestecke des Baues, dem Platze der tatsächlichen Ausführung. Die architektonische Gestaltung des Gartens ist gänzlich phantasielos, insbesondere wenn man den Welsch'schen Gartenplan (Abb. 117) zum Vergleich heranzieht. Das große Wirtschaftsgebäude, das uns als südliche Platzflanke schon von den Veduten aus der Zeit der ersten Phase her bekannt ist, verschiebt Neumann hier unbegreiflicherweise weit nach Süden, so daß eine vollkommen unsymmetrische Platzgestaltung entsteht. — Der Arbeitsplan für 1730 sah die Errichtung der Südfront des Ehrenhofes und der Platzfront des Südblockes (in den Quellen »der ander Flügelbau« oder »zweiter Flügelbau« genannt) bis zum Einfahrtsportal vor. Dieser Teil sollte die »völlige Wohnung Ihrer hochfürstl. Gnaden vndt dero Cammerdiener« aufnehmen. Es ist bemerkenswert, daß die Portalfront des Ehrenhofes bzw. das »Corps de Logis« nicht in Angriff genommen wurde, wie es das Natürliche gewesen wäre, sondern der Südblock, dessen Gestaltung im Äußeren durch den schon bestehenden Nordblock von vornherein festgelegt war, während der Bauherr über die Bildung der Hauptfassade im Ehrenhof noch keinen Entschluß fassen wollte, da diese natürlich von besonderer Wichtigkeit war. Bewiesen wird dadurch aber, daß sich Friedrich Carl nicht an die vorhandenen Mainzer oder Pariser Entwürfe zu halten gedachte[109]. Die Kontrakte mit den Bauunternehmern werden noch im März abgeschlossen.

Neue Planungen

Die Lage der Kirche in der Südwestecke des ganzen Baues bedingte durch den Eingang mit der Freitreppe vom Platz aus ein Abgehen von der absoluten Symmetrie, das »sich wohl wirdt defendiren lassen in respect der Kirche«, wie Neumann schreibt (2. April 1730). Für die Südfront der Kirche schlägt er große Rundbogenfenster vor »weilen dieße Seite abliegend vndt nicht auf den freyen blatz wie die andern drei seiten der Residentz seindt, da ohnedeme gegen den garten ein andere gattung fenster kommen«. Also Neumann wollte an der Südfront das System der Platzfronten durchbrechen mit der Begründung, daß diese Schauseiten nicht zu gleicher Zeit gesehen werden können. Diese Absicht ist gerade bei Neumann und seiner an Pedanterie grenzenden Konsequenz nur verständlich, wenn man sich den Lageplan vom Januar 1730 (Abb. 38) vergegenwärtigt, der die seitliche Kirchenfront eingebaut und auf einen »Holtzhof« gehend zeigt. Die kleinen Höfe im Corps de Logis, die schon in den ersten Planungen »wegen abführung der wässer« eingerichtet und durch den Pariser Einfluß verschwunden waren, werden jetzt von Neumann wieder eingeführt.

Die Lage der Kirche ist der Gegenstand des Briefwechsels im April 1730. Der Bischof will sie unter seiner Wohnung haben, vom Südwestpavillon des Ehrenhofes entweder nach Osten, also die Südwand des Ehrenhofes bildend oder nach Süden bis zur Einfahrt, also die halbe Stadtfront des Südblockes einnehmend. Neumann tritt diesen Absichten mit der Begründung entgegen, daß unter der Bischofswohnung die zur Verfügung stehende Höhe nicht ausreiche (die Kirche hätte dort nur das Erdgeschoß und untere Halbgeschoß umfassen können) und bleibt mit seinem der späteren Aus-



39. Neumanns Erdgeschoß-Grundriß von der Wiener Bausitzung 1730. (S.E.294.)

führung entsprechenden Vorschlag siegreich. Nachdem er im August geschrieben, er werde ». . . trachten, daß er mit Herrn von Hildebrandt wohl auskommen werdte«, reist Neumann zu einer am 25. September 1730 in Wien stattfindenden denkwürdigen Bausitzung, in der die Grundzüge für das Bauprogramm Friedrich Carls festgelegt werden[110].

Wiener Bausitzung

Vor Antritt der Reise schreibt Neumann an seinen Herrn:

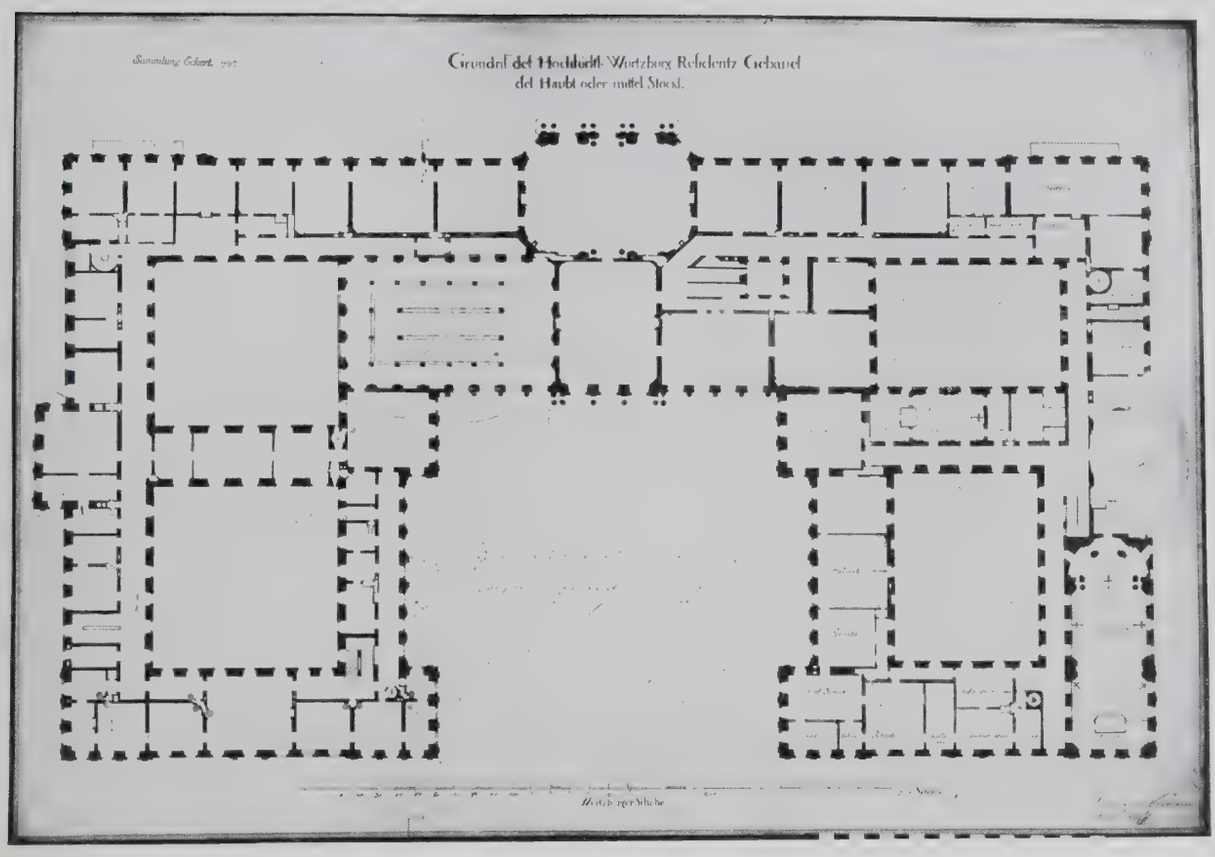
»Hochw. Bischof und des Heyl. Römischen Reichs fürst Gnädigster Fürst Undt Herr Herr.

Ewer Hochfürstl. Gnaden solle unterthänigst berichten, wie daß zeit hero ahn den rissen, alß die vier grundriß auf ein ander, annoch arbeithe undt in haubt Weßen schon so avancirt bin, daß ich gedencke biß d. 19t. damit fertig zu werdten undt also dahier in dem bauhweßen es dahin richten werdte, daß auf Zeiten kein anstand sein solle. Undt seindt mir mit den Residentz bau so weith, daß mir die haubt bögen mit denen fenstern in dem letzter Pavillion zum schluss kommen undt nun bey der gesicherten weithe oder breyde die andere Mauer in den innern hof mit aufnehmen undt anjetzo die Mauerer, so sonsten in der garten Mauer gearbeithet, auch an der Residentz selbsten arbeiten, weilen mit der garten Mauer so weith fertig alß man die baume undt dergleichen den herbst undt winder zu setzen wirdt haben undt also keinen anstandt wirdt haben, dahero, wan ich folgents mit denen rissen fertig, so werdte mich nicht saumen, auf die reiß zu machen undt alle gnädigst verlangte ahn denen grösseren rissen, Profillen undt aufträg mit mir zu bringen nebst deme, waß weiters ohne unterthänigste maßgebung ahn denen grundtrissen undt stigen außgearbeit, damit in der sache balder kan fortgefahren undt gnädigst überlegt werdten in deme noch viele andere sache zum bauhweßen geherig unterthänigst anzufragen undt gnädigsten befehl abzuwarthen habe, welches biß zu meiner unterthänigsten relation außgestelt lasse, wohmit mich zu hochfürstl. hulden Undt gnaden Unterthänigst empfohlen lebenslang verharre

Ewer hochf. gnaden Unterth. devotester Diener
Balth. Neumann

Würtzb. 16. Augusti 1730 Obristlieutnant.«

Die Risse zu den »vier grundriß auf ein ander« sind uns glücklicherweise erhalten (Abb. 39, 40 und S.E. 296, 300) und geben uns über das Ergebnis der Wiener Besprechungen Aufschluß. Die Pläne der beiden Vollgeschosse sind von Neumann selbst beschriftet und unterschrieben und tragen die Bemerkung: »corrigirt vndt Eingericht bey seiner hochfürstl. Gnaden in Wien den 25. 7br 1730«. Gegenüber der Pariser Planung finden wir hier wie schon im Lageplan vom Januar 1730 wiederum Welschs barocke Ovalrisalite durch rechteckige verdrängt[111], das ovale Fundament des Nordrisalites ist einpunktiert, der rechteckige Südrisalit Neumanns im Hauptgeschoß jedoch ist ausradiert und durch einen ovalen ersetzt, und von nun an verschwinden die rechteckigen Risalite endgültig aus der Planung: Neumanns unbarock-klassizistische Neigungen sind ausgeschaltet. Der Gartensaal erscheint nicht mehr als Teil des Vestibüls, sondern als selbständig geschlossener Raum mit einem konzentrischen Säulenkranz. Die bisher stark geschlossene Wand des Vestibüls ist in Stützen aufgelöst, so daß sein Raum und der des Treppenhauses zu einer Einheit verschmelzen. In der architektonischen Gliederung der Gartenfassade und der Portalfront des Ehrenhofes sind einige Änderungen zu erkennen[112]. Die »gallerie« ist von der Südseite des Ehrenhofes an die südliche Ecke der Gartenfront verlegt und demgemäß die Balusterbrüstung der »sieben Bögen« im Hauptgeschoß durch geschlossene Brüstungen ersetzt, während im Erdgeschoß der »sieben Bögen«, sowie an allen Öffnungen des Treppenhauses die Balusterbrüstungen, also das »Galerieartige« gewahrt ist. An Stelle von Boffrands Kirchenlangschiff zwischen den beiden Nordhöfen ist nun der schon unter Hutten errichtete schmale Verbindungsbau mit 3 Durchfahrten im Erdgeschoß

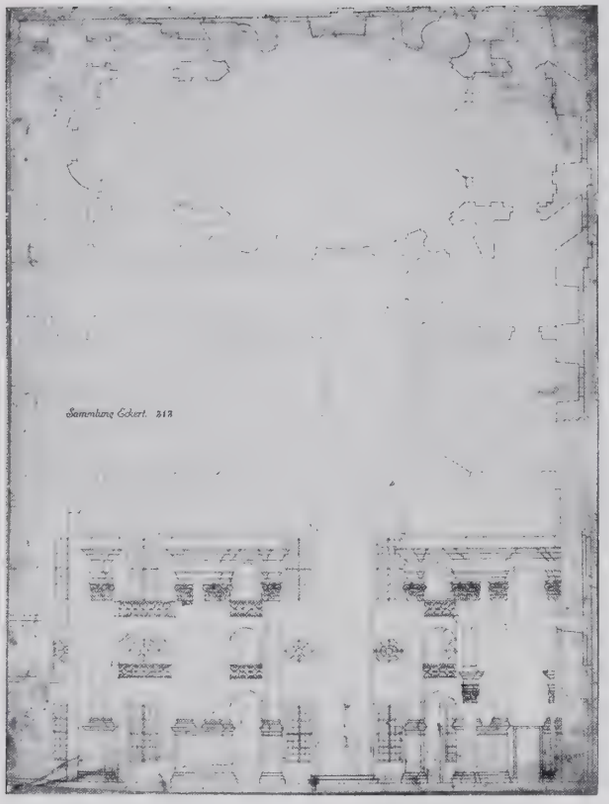


40. Neumanns Hauptgeschoß-Grundriß von der Wiener Bausitzung 1730. (S.E.297.)

sichtbar, der Flügel zwischen den zwei Südhöfen hat im Hauptgeschoß eine Hauskapelle aufgenommen.

Die Fassadengestaltung der Wiener Bausitzung

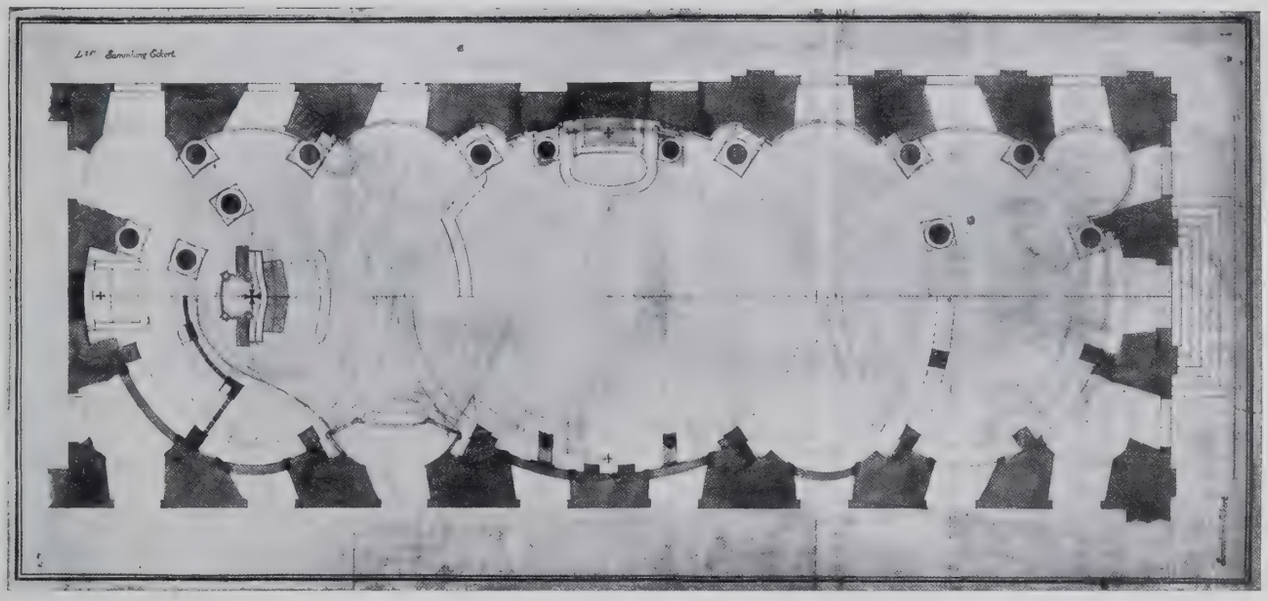
Über die neue Wiener Gestaltung der Fassaden gibt uns ein Brief Neumanns aus Bruchsal vom 30. Januar 1731 Aufschluß: »die drei Ordnungen« übereinander, wie sie die Franzosen für die großen Pavillons eingeführt hatten, sind gefallen, die Ehrenhofmittelfront hat ihren großen Giebel, der Gartenfrontpavillon sein Halbgeschoß mit den Ovalfenstern erhalten, Bildungen,. die uns beide von Hildebrandts Belvedere her bekannt sind. Die Wiener Bausitzung und der Einfluß Hildebrandts haben also auf die Gestaltung der Fassaden grundlegend eingewirkt. Aber nicht nur die Portalwand im Ehrenhof mußte sich eine Umgestaltung gefallen lassen, auch die Seitenwände mit den »sieben Bögen« sollten einschneidende Veränderungen erfahren. Hildebrandt hatte schon im Juli 1730 Abänderungsvorschläge gemacht und hatte dazu Pläne des schon bestehenden Teiles des Baues nach Wien gefordert. Der Bischof wollte in den von ihm bewohnten Zimmern, die im Hauptgeschoß hinter der Ehrenhof-Südwand sich erstreckten, Fenster von normaler Größe und nicht die großen halbkreisgeschlossenen Galeriefenster haben. Neumann macht Vorschläge zur Abänderung in ähnlichem Sinne, wie sie das Erdgeschoß jetzt zeigt[113], er will die Bogenform auch für den Fensterstock nach außen gewahrt wissen und die »arcaden«, wie sie Hildebrandt nennt, die dem Pariser Ideenkreis entstammen und im Erdgeschoß tatsächlich als offene Arkaden ausgeführt waren[114], nicht aufgeben. Aber seine Bemühungen sind umsonst, die Änderung im Sinne Hildebrandts wird durchgeführt und die »sieben Bögen« durch Einbau von steinernen Leibungen und Lünetten in den jetzigen Zustand gebracht (Taf. 19). Wann die Änderung, die natürlich auch eine Umgestaltung »des schon stehenden theils obligirte« (gemeint ist die Nordwand des Ehrenhofes) und eine einschneidende Maßstabsverschiebung für den Ehrenhofraum bedeutete, durchgeführt wurde, ist nicht genau zu ermitteln[115], dagegen wissen wir, daß die offenen Arkaden des Erdgeschosses erst im Jahre 1737 mit Fensterstöcken geschlossen wurden[116].



41. Neumanns Kirchenprojekt von 1731. (S.E.313.)

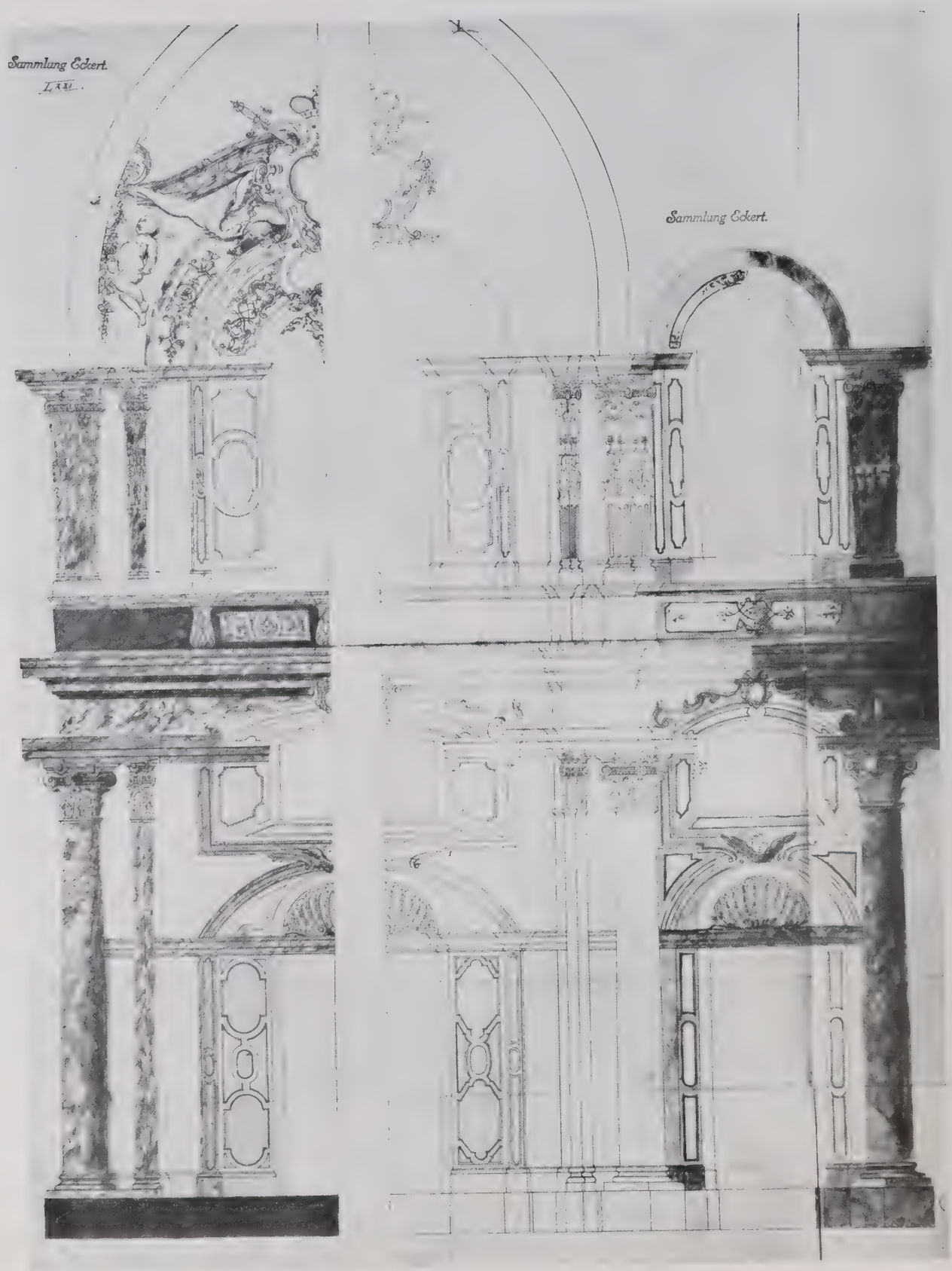
Die Hofkirche

Im März 1730 hatte Neumann nach Wien berichtet, daß »die Herrn Architecti zu Wien etwan ihre gedanken auch formiren können, damit es nicht zu kostbar undt doch guth herauß komme«. Der Hauptgeschoß-Plan von der Wiener Bausitzung (Abb. 40) zeigt den Kirchengrundriß als verhältnismäßig nüchterne Bildung aus zwei Quadraten mit kugeligen Kuppeln, die Gurten aus gekuppelten Pilastern aufsteigend, der Chor halbkreisförmig mit einem Umgang, ohne räumlichen Zusammenhang mit dem Langhaus, auf einer Westempore ein schlichtes fast rechteckiges Oratorium. Im Januar 1731 schreibt Friedrich Carl als Antwort auf einen Baubericht Neumanns mit beiliegenden Plänen: »da wir nebst dem gestern die Zeit gehabt, die eingesandte riß mit zuziehung deß Von Hildebrand einzusehen und zu überlegen, haben wir denselben angewiesen, was dabey zu erinnern für guth befunden worden, dir, wie durch den Anschluß geschehen ist, zu überschreiben, damit Du die erforderliche erläuterung darüber geben Undt Deine gedanken schleunig erklären Könnest, umb so dann die völlige entschließung desto Ehender fassen zu können, darzumahlen die Zeit sich nähert, wo in der Erden und an den fundamentern wird gearbeitet werden können; wir wollen übrigens zu Deiner nachachtung dir auch die risse von der Hofkirche ehestens überschicken, welche oberwehnter von Hildebrand auf eine besondere guthe weiß eingerichtet hat, das deinige inmittelst erwarthend, umb aus beiden daß beste demnächst herauszuwehlen.« Den verlangten Plan zur Hofkirche überschickt Neumann im März mit einem Begleitschreiben, das verschiedene Ausfälle technischer Natur gegen Hildebrandts Kirchenprojekt und gegen diesen selbst enthält und ihm unter anderem Unkenntnis der örtlichen Verhältnisse vorwirft. Besonders wendet sich Neumann gegen die Einmischung Hildebrandts in technische Fragen untergeordneter Bedeutung. Der Kirchenriß ist uns erhalten, »der grundriß so wohl alß der lange Durchschnitt« (Abb. 41) und dürfte wohl als eine der wenigen erhaltenen eigenhändigen Arbeiten Neumanns anzusprechen sein, wofür schon die rein geometrische und zeichentechnisch unvollkommene Art der Darstellung spricht[117]: Der Neumannsche Entwurf entspricht im Raumsystem dem Wesen seiner Landkirchen und teilt auch deren Schwächen; so zeigt er die vertikale Zusammenfassung der Fenster in schachtartige schmale Nischen, eine räumlich wenig günstige Form, die uns von der Schloßkapelle von Werneck her in der Ausführung bekannt ist. Das Ganze eine schematisch aus einem gewollt ovalen Grundriß entwickelte Leistung der darstellenden Geometrie. Friedrich Carl, dem Hildebrandts Entwurf, den wir in den wesentlichsten Teilen kennen, damals schon zur Verfügung stand[118], mußte dieses Werk verwerfen. Neumann macht noch einmal einen schüchternen Vorschlag zur Umarbeitung, dann ist nicht mehr davon die Rede. Hildebrandts Entwurf ist uns in einem Grundriß und zwei zugehörigen Aufrissen (Abb. 42, 43, 44) erhalten[119], die uns Hildebrandts ausschließliche Autorschaft für die Hofkirche beweisen würden, auch wenn diese nicht schon aus stilistischen Gründen feststünde. Der sorgfältig und schön gezeichnete und angelegte Grundriß zeigt das völlige System der Ausführung mit den fünf einander berührenden und überschiebenden Ovalen, die wahrhaft geniale Lösung des Einbaues einer kurvigen Innenraumschale in eine rechteckige Außenkontur ohne die Neumannschen »Verlegenheitsräume«, wie sie bei jeder schematisch-mechanischen Subtraktion als Rest übrigbleiben müssen. Das einpunktierte Gewölbesystem ist schon im Grundriß

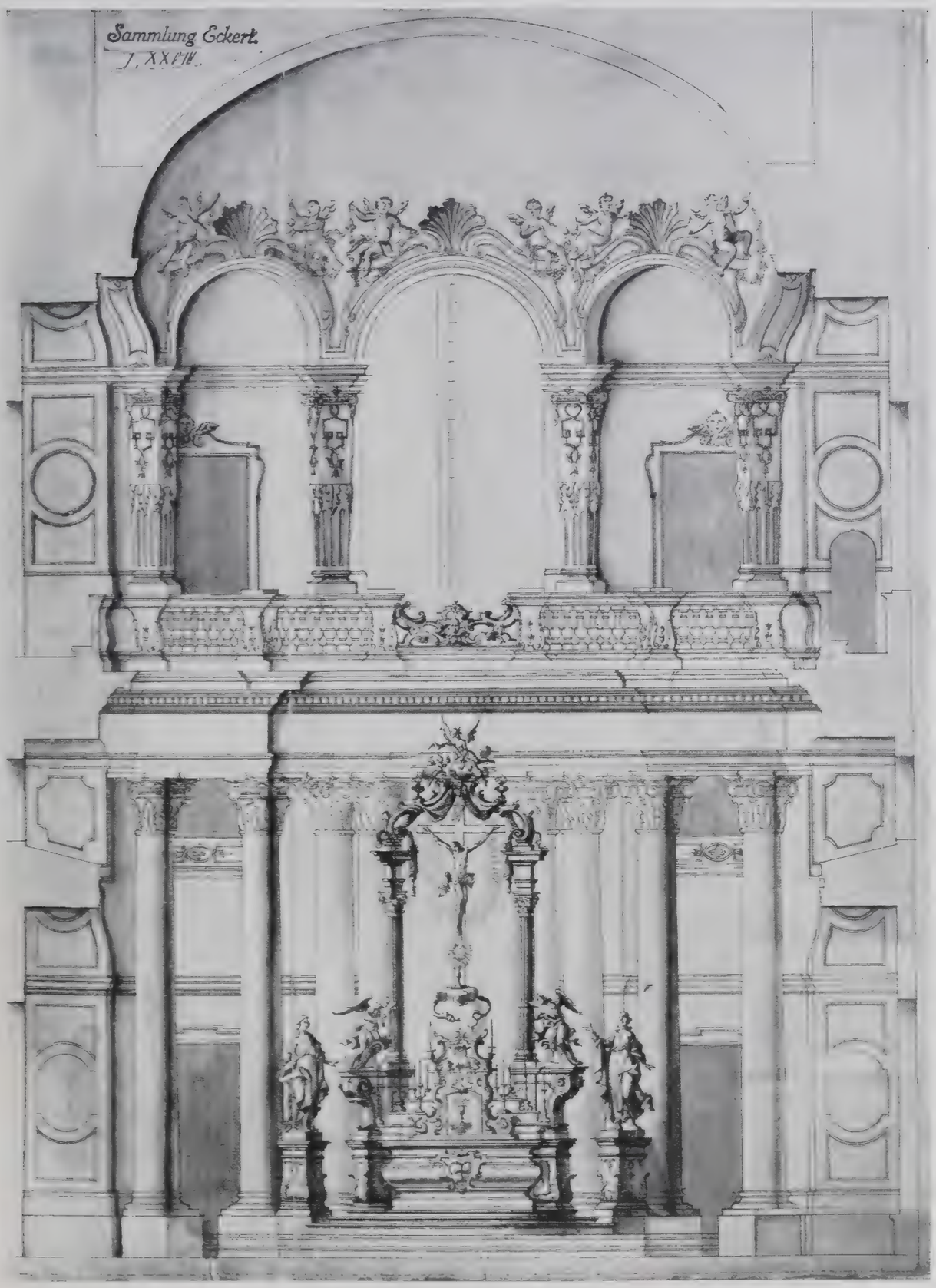


42. Joh. Luc. v. Hildebrandt: Ausführungsgrundriß zur Hofkirche. Getuschte Federzeichnung um 1731/34. (S.E.LXVI.)

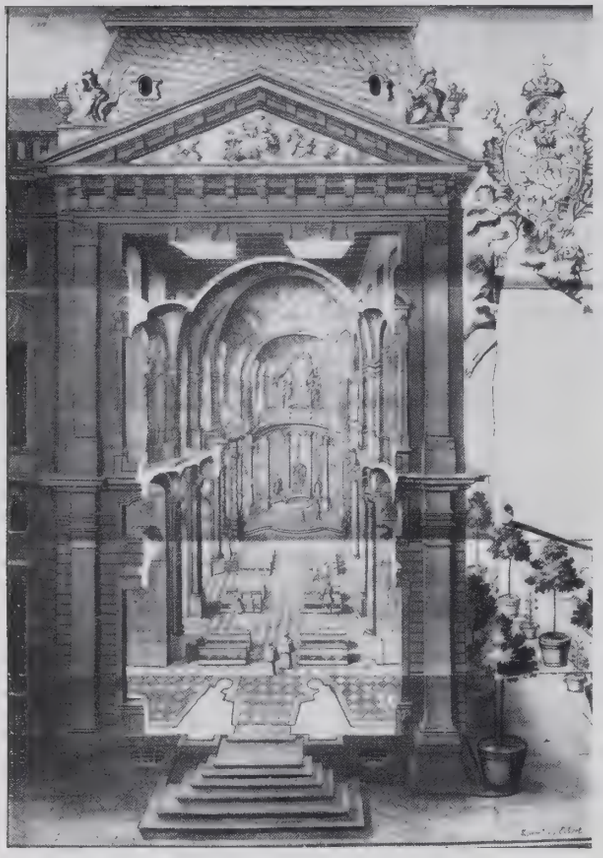
eindeutig bestimmt[120] und die Ausführungsform der Chorempore und der Oratorien mit Blei eingezeichnet. Außer unbedeutenden Einzelheiten weicht lediglich die Form der Oratorien und die Kurvenführung der Empore von der Ausführung noch ab. Der zugehörige Aufriß ist für Hildebrandts architektonische Formensprache geradezu ein Schulbeispiel. In erster Linie die ungewöhnliche Horizontalteilung durch ein Gurtgesims fast genau in der Mitte der optischen Gesamtraumhöhe, die uns unter anderem im Würzburger Kaisersaal und im Marmorsaal des Belvedere entgegentritt und deren ästhetische Unmöglichkeit hier wie dort durch eine geniale Differenzierung des optischen Gewichtes der beiden Raumhälften und durch eine bewußte Entkräftung der Horizontalität des trennenden Architekturgliedes zum raffinierten raumkünstlerischen Motiv gewandelt wird. Dann aber erkennen wir Hildebrandts Geist, wenn nicht seine Hand in der architektonischen Gliederung der Wand, seien es nun die Einfassungen der Kanten mit profilierten Bändern oder die in Briefen erwähnten »termes« oder »sitzenden« nach unten verjüngten Pilaster im Emporengeschoß oder die charakteristischen Füllungsrahmen in den Fensterleibungen. Der Entwurf gibt selbst in der schwarz-weißen Wiedergabe noch eine Ahnung von der prächtig reichen Farbigkeit von Altgold und tiefen satten Marmortönen[121]. Sowohl der Briefwechsel — objektiv gelesen — wie die erhaltenen Entwurfszeichnungen und die bestehende Wirklichkeit selbst lassen keinen Zweifel, daß die Kirche ausschließlich Hildebrandts Werk ist und zwar eines seiner allerköstlichsten, unter seinen übrigen erhaltenen Werken einen absoluten Höhepunkt darstellend: eine Raumschöpfung von so souveräner Beherrschung der architektonischen Mittel, von so vollendetem Einklang von Architektur und Dekoration, von Form und Farbe, daß sie zu den edelsten Blüten des deutschen Barock gezählt werden muß! Dabei übersehe man nicht die Belastung der Konzeption infolge der durch das Fassadenschema von vornherein in allen Einzelheiten festgelegten Lichtführung von einer Seite. Der hier erreichte restlos harmonische Zusammenklang von Raum und Einzelform, von der raumbestimmenden edlen Bewegung der Horizontalprojektion und den kompliziertesten Durchdringungen der oblongen Mulden der Gewölbezone mit den aufsteigenden Räumen und Höhlungen des Emporengeschosses über die wandbildenden Glieder und Auflösungen durch Stützen, Nischen, Gurte und Gesimse bis zu den Oberfläche bildenden Elementen des Ornaments und der Dekoration, zum unwägbaren Spiel und Gegenspiel von Licht und Farbe war nur möglich bei einem Architekten, dem das dekorative Ornament so viel bedeutete und der die Einzelform so beherrschte wie Hildebrandt. Wir treffen solche Qualitäten auch nur bei den südbayerischen Architekten-Dekorateuren der Jahrhundertmitte wieder an, wenngleich meist ohne die kabinettmäßig-festliche Vornehmheit, die echtes Material und die dunkleren Marmortöne Wie-



43. Joh. Luc. v. Hildebrandt: Entwurf zur Längswand der Hofkirche: Kolorierte Federzeichnung um 1731/34. (S.E.L.XXI.)



44. Nachzeichnung nach Hildebrandts Entwurf zur Chorwand der Hofkirche mit Einzeichnungen von J. W. v. d. Auvera um 1736/37. (S.E. LXXVIII.)



45. Perspektivischer Einblick in die Hofkirche. Getuschte Federzeichnung, Stichvorlage 1744. (S.E.LXVII.)

ner Prägung verleihen. Auch das kleine Außenportal zur Hofkirche (Taf. 42) weist mit seiner graziösen Schrägstellung der Gewände und der elegant dekorativen Haltung der Plastik deutlich nach Wien.

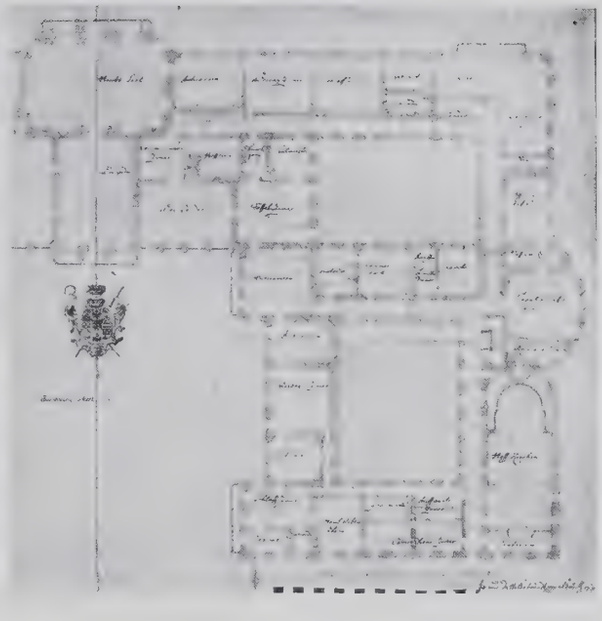
Hildebrandts Grundrisse

Im April 1731 schon hatte Hildebrandt eine Anzahl Pläne, eigenhändig signiert, datiert und beschriftet, nach Würzburg gesandt, die uns zum größeren Teil erhalten sind[122] (Abb. 46, 47). Die Veränderungen gegenüber den Plänen der Wiener Bausitzung sind gering. Neumann weist mit Befriedigung auf einige die Gewölbe betreffende technische Mängel in den Hildebrandtschen Plänen hin, erklärt aber doch, daß er nach diesen »in allem sich richten werdte«. Im »Vestibulum« ist ein Stützenpaar mehr eingestellt, was der Ausführung entspricht, die Nebenstiege hinter der Kirche ist als Tektur in der ausgeführten Form aufgeklebt. Das Kirchenproblem ist hier noch nicht aufgegriffen[123], der Grundriß im wesentlichen von den Neumannschen Plänen der Bausitzung übernommen. Die Doppelsäulen vor dem großen Ehrenhof-Mittelrisalit sind verschwunden. Von besonderem Werte sind diese Pläne deshalb, weil sie die von Hildebrandts Hand eingetragene Bestimmung der Räume enthalten.

Baufortgang

Während die Planung ihre wechselvollen Schicksale im Schriftwechsel von und nach Wien erlebt, steigt der Bau selbst — in der Südostecke des Ehrenhofes beginnend — rasch aus der Erde. Am 16. April 1730 berichtet Neumann, daß mit dem Mauern begonnen wurde, am 4. Juni, daß der Sockel »..von den randersackern steinen«[124] im Haupthof gesetzt wird und im August, daß »mir die haubtbögen mit den Fenstern in den letzten Pavillion zum schließen kommen . .«. In den Bauberichten kehrt immer wieder, daß Neumann zur Fortführung der Arbeit Risse aus Wien erwartet. Gegen Ende des Jahres sollen die Fundamente des Flügels zwischen den beiden Südhöfen und des Süd-Ovals in Angriff genommen werden. Im Mai 1731 ist »daß Mauerwerck ahn der Residentz . . . mit 45 Mauergesellen besetzt . .«, im Juni ist Hildebrandt persönlich in Würzburg[125], im November dieses Jahres ist vermutlich schon die ganze südliche Ehrenhof-Front und ein Teil der Stadtfront des Südblockes unter Dach, die südliche Gartenfront ragt 10 Fuß aus dem Boden[126], im September 1732 steht der Pavillon mit der Hofkirche bis zum Hauptgesims und steigt die übrige Südfront empor, im Mai 1733 wird der Hofkirchen-Flügel gedeckt, am südöstlichen Garten-Pavillon arbeitet man im Erdgeschoß. Im Juni wird die Nebenstiege hinter der Hofkirche »zugewöhlmet«, das Süd-Oval und die Rücklage bis zum Südost-Pavillon ist bis zur oberen Mezzane gediehen, im August wird der Dachstuhl über dem Hof-Zwischenflügel mit dem Dachreiter begonnen, im September schon gedeckt, das Süd-Oval ist bis zum Hauptgesims gestiegen und sein Dachstuhl auf dem Werkplatz abgebunden. Im hinteren Südhof ist die Lage diese: Westwand fertig, Südwand bis zur oberen Mezzane, Ostwand im Erdgeschoß, Nordwand am Sockel. Die Gewölbe der Hofkirche waren schon im August vollendet und im September vom Lehrgerüst befreit, der südöstliche Eckpavillon im Garten steht bis zum Gurtgesims, die Fundamente liegen von hier etwa 15 Meter weit gegen den Mittelpavillon zu. Im November ist das Hauptgeschoß des Eckpavillons in Arbeit, das

46. Hildebrandts Erdgeschoß-Grundriß von 1731.
(S.E.302.)



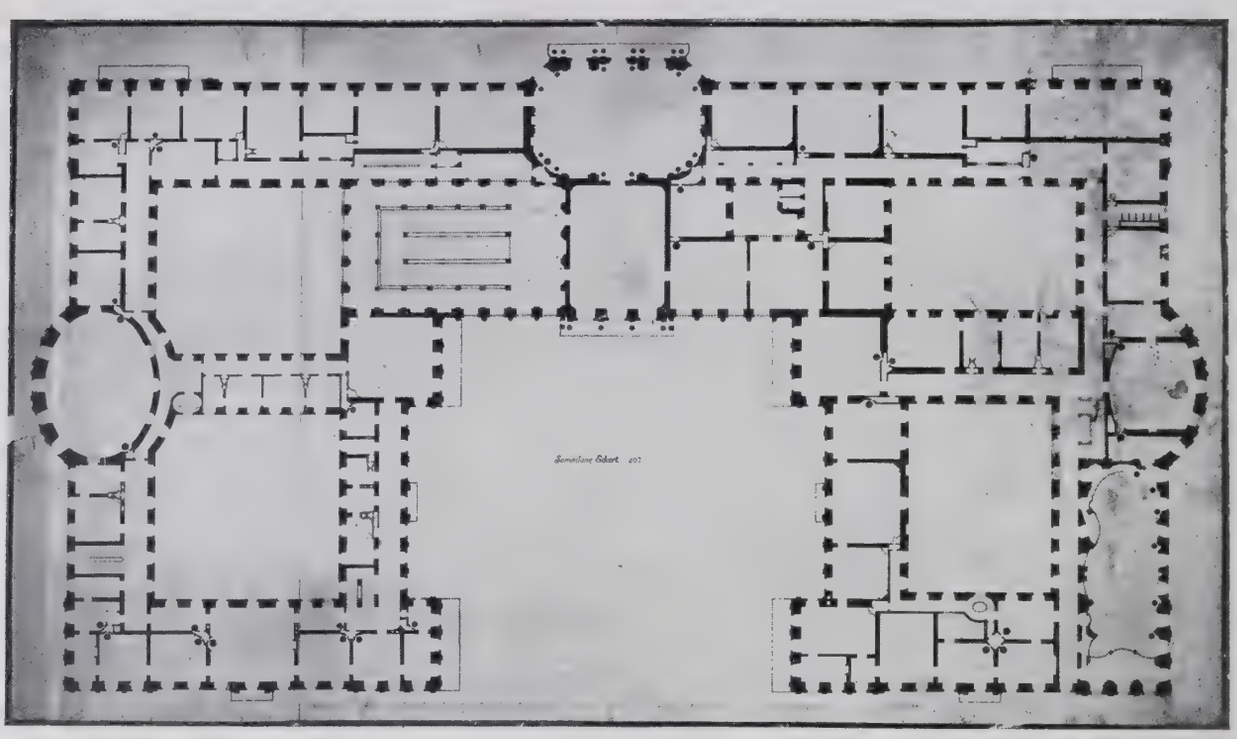
47. Hildebrandts Hauptgeschoß-Grundriß von 1731.
(S.E.303.)

Süd-Oval ist gedeckt. — Ingenieur-Lieutenant Joseph Tatz[127], der Neumann bei dessen häufiger Abwesenheit in der Bauleitung zu vertreten hatte, schreibt an den Bischof in einem Baubericht:». . das in keinem Jahr noch so vill ist gemacht worden an der Residentz alß dießes 1733. Jahr«.

Im März 1734 geht die Instruktion des Bauherrn dahin, daß an der Gartenfront bis zum »Hauptsaal» (Kaisersaalpavillon), im hinteren Südhof, im »Wasserhöflein« und am »Corps de Logis« gearbeitet, aber die Maurerarbeiten gegenüber der Innenausstattung zurückgestellt werden sollen. Er will vor allem seine eigenen Wohnräume fertiggestellt wissen, da er nun endlich von Wien endgültig in seine Residenz überzusiedeln gedenkt.

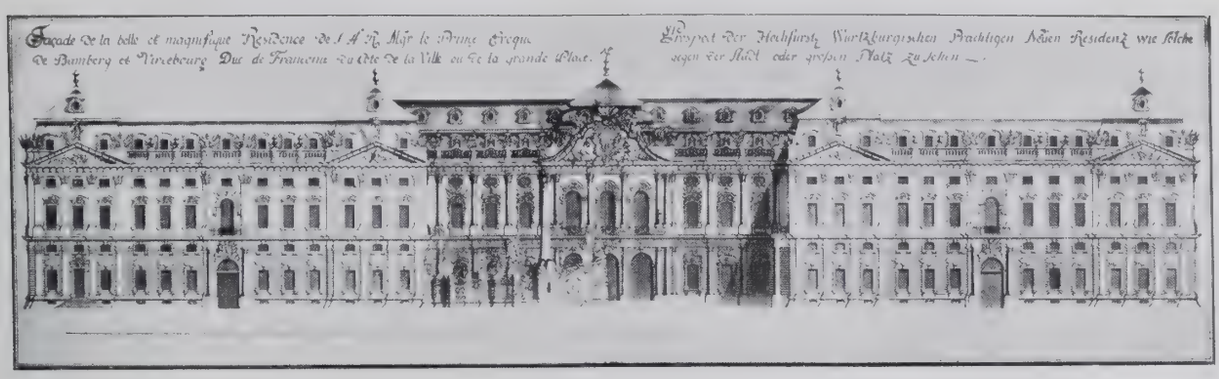
Im April schreibt der Bischof an Neumann, mit Hinsicht auf übersandte Baupläne, es seien seine (des Bischofs) Gedanken »conform« mit denen des »Kaiserlichen Hoff Ingenieur Herrn von Hildebrandt« und teilt seine »Invention« des oberen Altares in der Hofkirche mit. Also auch diese seltene Bildung des Emporen-Altares geht auf eine Anregung des Bauherrn zurück. Die Pläne zu diesem oberen Altar sollen in Wien gemacht werden und Neumann vorher nichts unternehmen.

In diese Zeit etwa gehört ein Hauptgeschoß-Grundriß (Abb. 48), der den letzten erhaltenen Gesamtplan vor der Vollendung des Rohbaues darstellt[128], der seiner ganzen Art nach im Büro Neumanns entstanden sein dürfte. Die darin auftretenden Veränderungen gegenüber den Hildebrandt-Plänen nähern sich alle dem Ausführungszustand[129]. Das Jahr 1734 war dem Bau im übrigen nicht förderlich, nur die Wasserleitung wird eingerichtet und der Dachstuhl des südöstlichen Gartenpavillons aufgeschlagen. Kriegsvorbereitungen im Zusammenhang mit dem polnischen Thronfolgekrieg lassen das Bauwesen ins Stocken geraten, 1800 Mann arbeiten an der Fortifikation, fast alle Handwerksleute werden vom Residenzbau abgezogen, Neumann selbst steht bevor, mit der schweren Artillerie der fränkischen Kreistruppen ins Feld zu rükken und im Mai weilt er in militärischen Angelegenheiten im Hauptquartier des Prinzen Eugen zu Heilbronn. Der Bischof verfügt, »daß das Bauwesen nach Kräften der Kasse und ohne Bedrückung des Landes geführt oder einstweilen ganz eingestellt werden solle«. Im März des Jahres 1735 wird die Arbeit durch 46 Maurer an dem Flügel, der den hinteren Südhof im Norden begrenzt und die »Zukkerbackerey« enthält, wieder aufgenommen. Damit wird das bisher zurückgestellte »Corps de Logis« endlich energisch in Angriff genommen, die lange schwankende Entscheidung über die Gestaltung der Haupttreppe rückt in greifbare Nähe und so schickt auch Neumann am 25. März eine Anzahl für Hildebrandt bestimmter Risse der Stiege an den Bischof nach Bamberg, »welche nach Wien



48. Letzter erhaltener Grundriß vor der Bauvollendung. Um 1732—1734. (S.E.307.)

Können überschickt werdten« und im April macht er mit dem Stuckator Bossi selbst eine »Stuzreiß« dorthin zu seinem Bauherrn. Damals wohl dürfte im wesentlichen die endgültige Gestalt des Treppenhauses festgelegt worden sein, denn im Mai wird schon am Erdgeschoß der rechten Rücklage der Portalwand im Ehrenhof gearbeitet, es mußten also damals schon die vier Achsen des Treppenhauses gegen den Ehrenhof, die der Würzburger Plan von 1734 (Abb. 48) noch zeigt[130], gefallen sein und damit waren die symmetrisch abhängigen sechs Achsen des Stiegenhauses (gegen bisher acht) festgelegt[131]. Das Jahr 1735 fördert den Bau bedeutend: Schon im April hatte man die Zahl der Maurer auf 66 erhöht, im Mai war man bei der »Zuckerbackerey« (Nordwand des hinteren Südhofes) in Höhe der unteren Mezzane, im südlichen Wasserhöflein arbeitet man am Sockel, in der Kirche werden die Säulen am Hochaltar aufgestellt und die Orgelempore gewölbt, in der »Gallerie« wird ebenfalls gewölbt und an der Gartenfassade das Gurtgesims gegen den Kaisersaal zu verlegt. In der Folge werden die Bauberichte dürftig, da sich der Bischof meist in Würzburg aufhält. Im September 1736 hören wir, daß die rechte Rücklage des »Corps de Logis« im Ehrenhof bis zum Hauptgesims und die südliche Hälfte der Gartenfront bis zum Hauptgeschoß gediehen sind, im November schon wird über diesen Teilen der Dachstuhl aufgeschlagen, um sie vor dem Winter noch ins Trockene zu bringen. Das Jahr 1737 bringt nun auch die Mitte und die linke Rücklage der Portalwand im Ehrenhof in die Höhe: »Vndt ist die gantze stigen nun angelegt«, berichtet Neumann unterm 17. März und »daß gantze Corpus der Hauptstiegen wachset auch so Viel möglich mit Zugleich« unterm 17. April. Die Haupttreppe war also in ihren struktiven Teilen damals festgelegt und in dieser Zeit etwa müßte der Zwischenfall Neumann-Hildebrandt gedacht werden, von dem die berühmte Anekdote[132] erzählt, die Neumanns Sohn berichtet. Um die Mitte des Jahres 1738 muß das »Corps de Logis« im Hauptgeschoß gestanden haben, da an den Mauern der »sal des gardes« (weißer Saal) gearbeitet wird, der große Pavillon der Gartenfront (Kaisersaal) war schon zu den oberen Mezzaninfenstern gelangt und die Ehrenhof-Portalwand ist vollendet. Im Herbst wird der Dachstuhl über dem »weißen Saal« aufgeschlagen, der für das Treppenhaus abgebunden, der große Hauptgiebel im Ehrenhof ist in Arbeit. Im Dezember wird das Dach über dem »weißen Saal« noch gedeckt, der Stuhl über dem Treppenhaus begonnen aufzuschlagen. Im Frühjahr des folgenden Jahres wird der Dachstuhl über dem Stiegenhaus, im Sommer derjenige über dem Kaisersaal vollendet, an der Gartenfront wird vom Mittelpavillon



49 Alter Aufriß der Stadtfront mit Ehrenhofgitter. Kolorierte Federzeichnung (Stichvorlage im Gegensinn) um 1745. (H.V. XII. B. 53.)

nach Norden zu gebaut. Der Hauptgiebel im Ehrenhof wächst empor und »spitzet sich zu«, in der Hofkirche wird an der Empore gearbeitet und nun werden auch die Vorbereitungen »zum fordern schluß« (Ehrenhof-Abschluß) getroffen: die Steinmetzhütte für die großen Statuen wird errichtet, Neumann fährt selbst mit dem Bildhauer Auvera in den Steinbruch nach Abtswind, um die »13 schuige doppelte figuren auß den bruch« den Berg hinunter zu schaffen, im Mai schon werden die Fundamente für die vier großen Hauptpfeiler gelegt und diese selbst bearbeitet. Um die Mitte des Jahres 1740 steht die Gartenfront bis zum Eckpavillon am Rennweg. Das Jahr 1741 bringt die Fertigstellung des Hauptgiebels im Ehrenhof, von dem Neumann berichtet: »Kommet alles guth Vndt brechtig herauß«. Neumanns Frage, ob er mit dem Bau des Nordovals am Rennweg beginnen dürfe, wird vom Bischof verneint mit dem Bescheid, wegen der »großen Geldausgaben, daß bauwessen überhaupt einzustellen«. Es wird in der Folge nur mehr im Innern und an den Fassaden nur so viel gearbeitet, daß die Gerüste entfernt werden können. Trotzdem ist im Juli 1741 mit Ausnahme des Nordovals der Rohbau fertig und unter Dach.

Die großen Wölbungen

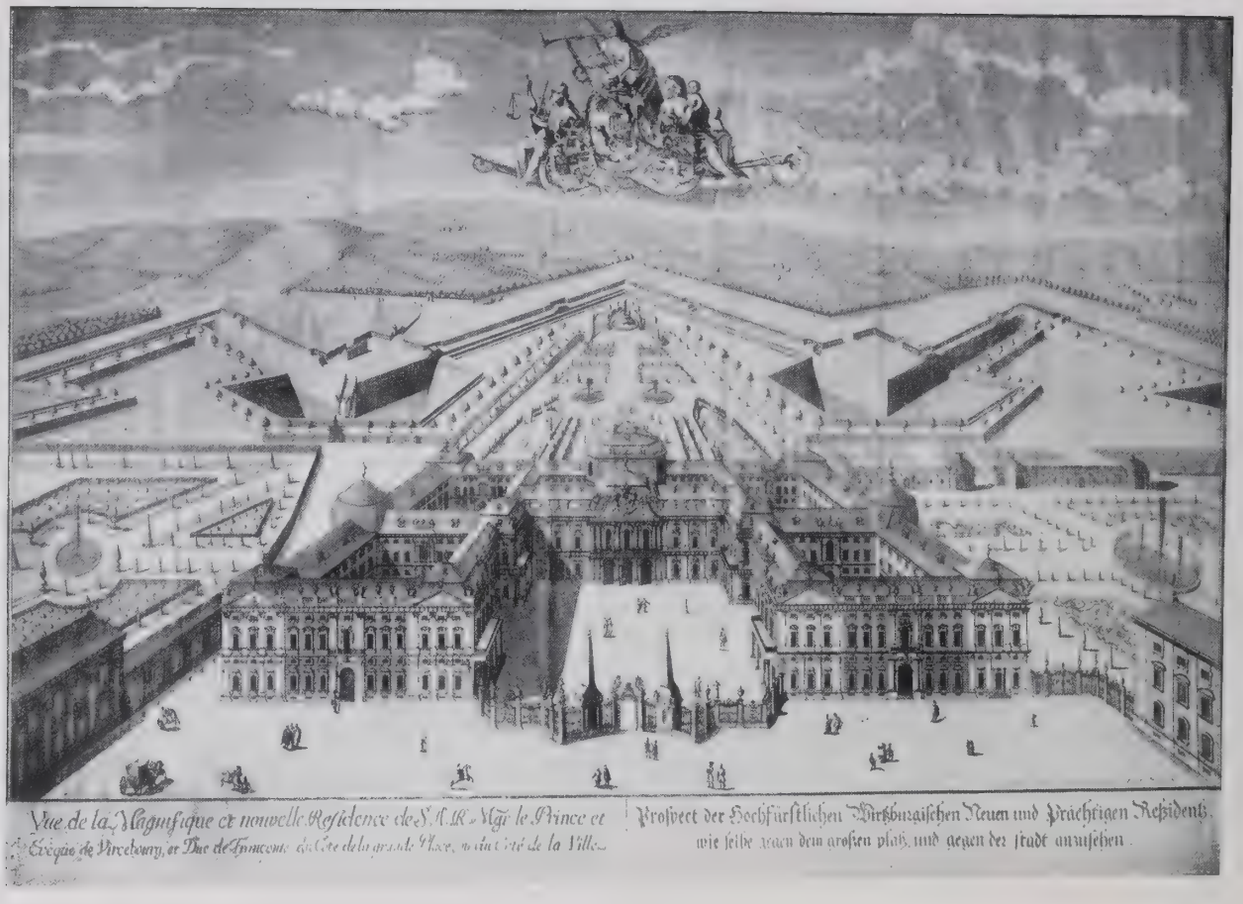
Das Jahr 1742 ist von besonderer Bedeutung für die Geschichte des Baues als die Zeit der großen Wölbungen. Die Gewölbe des Kaisersaales[133] und des Weißen Saales sind im Mai bereits fertig, im letzteren muß das Lehrgerüst jedoch stehen bleiben, bis das Treppenhaus »dagegen gewöhlmet« ist, da die südliche Treppenhausmauer nicht imstande ist, den einseitigen Gewölbeschub aufzunehmen. Zu Beginn des Jahres 1743 muß dann auch das große Muldengewölbe über dem Treppenhaus fertig geworden sein, während der Gartensaal erst im Frühjahr 1744 gegen den Kaisersaal zugewölbt wird.

Zu gleicher Zeit erfahren wir, daß nun endlich das Nordoval im Bau ist und im Juli der Dachstuhl dazu auf dem Zimmerplatz schon fertig liegt. Zwar wünscht der Bischof, daß mit Ende Oktober alle Bauarbeiten eingestellt werden sollten, »damit das Zahlamt ausschnauffen könne«[134], trotzdem wird aber im Oktober-November noch der Dachstuhl auf dem Nordoval aufgeschlagen und im Dezember verschalt.

Beendigung des Rohbaues

Inzwischen war auch die Hauptstiege im Rohbau fertig geworden[135] und am 30. Dezember 1744 berichtet Neumann mit berechtigtem Stolz an seinen Bauherrn: «Anjetzo umb 2 Uhr Wirdt Unterthänigst beygebogener spruch bey aufsetzung des strauß auf die letztere helmstang, welchen ein Zimmermann wirdt sprechen, die andere gesundheitssachen Vndt sprechen habe nicht bey setzen wollen, Vndt morgen daß Dankfest mit lessung bis 16 heil. Messen, die ich Von frühe ahn außgetheilet nebst Einer Predigt Vndt hohen Ambt, soguth ich die Muziquen habe zusammenbringen können, alß den 31. Dezember 1744 den allmächtigen Gott Dankh zu sagen Vndt zu bitten umb Ewer hochfürstl. gnaden lang gesegnete Vndt beglickhte Regierung.»

So war das große Werk in seiner äußeren Erscheinung im wesentlichen vollendet, ein Jahr bevor die beiden Männer, die der architektonischen Gestaltung den Stempel ihres Geistes aufgeprägt hatten, Welsch und Hildebrandt, die Vertreter der westlichen und östlichen Polarität in dem Formkomplex des höfischen rheinisch-fränkisch-österreichischen Barock, für immer vom Schauplatz ihrer Taten abberufen wurden[136]. — Friedrich Carl, der bedeu-



50. »Prospect der Hochfürstlichen Wirtzburgischen Reßidentz«. Stich von Müller-Gutwein um 1760.

tendste Bauherr der Residenz, konnte den geruhsamen Besitz seines Werkes nicht mehr antreten, im Sommer des Jahres 1746 schließt mit seinem Tod die 3. Phase der Baugeschichte.

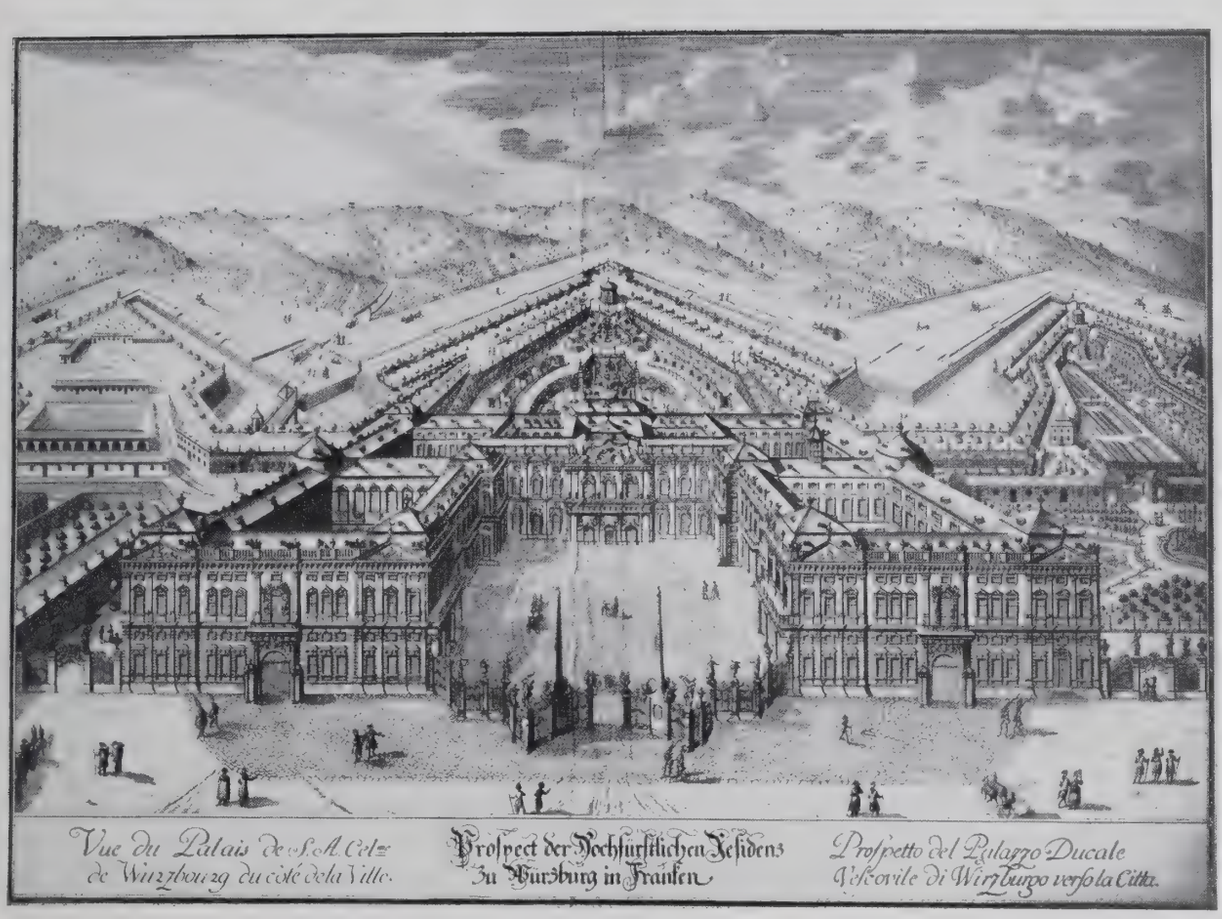
DIE LETZTE PHASE

Drei Jahre Stillstand und Rückschritt

Die kurze Regierung des Nachfolgers bedeutet ein mißtönendes Intermezzo in der Reihe der Würzburger Herrscher: Anselm Franz Graf von Ingelheim, ein kranker Mann ohne jeden Sinn für die Pflichten eines Herrschers, ließ es sich genügen, seine Pfründe als Grundlage gewinnsüchtiger materieller Spekulationen auszunützen und seine Regierung ist gekennzeichnet durch die destruktiven Wirkungen einer schamlosen Simonie. Die für damalige Zeiten ungeheure Summe von 300 000 Gulden hatte Anselm Franz in wenigen Jahren durch den Verkauf von Ämtern und durch ähnliche Geschäfte verdient. Sein Hauptinteresse galt der Goldmacherei, bis sein Adept, ein hergelaufener Hochstapler, durch eine Explosion einen Teil des alten Cammerbaues, in dem seine Alchimisten-Küche untergebracht war, in Trümmer legte[137] und dadurch die Würzburger Bevölkerung in eine so unheildrohende Aufregung versetzte, daß seine schleunige Entfernung notwendig wurde. Die Beamten, die mit den unlauteren Maximen der neuen Regierung nicht einverstanden waren, fielen unbarmherzig in Ungnade, darunter auch der Obrist Neumann, der durch einen unfähigen und skrupellosen »Baudirektor«, den Hofkammerrat Schenkel ersetzt wird. Das gesamte Bauwesen liegt im argen, nicht einmal die notwendigsten Unterhaltungsarbeiten werden ausgeführt[138].

Die Zeit der großen Dekorations-Leistungen

Jedoch noch in demselben Monat, in dem Anselm Franz von Ingelheim, von niemandem betrauert, das Zeitliche segnete (Februar 1749), »ist Obrist Neumann das Bauamt wieder anvertraut worden«[139] von einem Herrscher, der durch einen großen Blick in der Wahl der zur Vollendung des Residenzbaues prädestinierten Künstler und Handwerker gekennzeichnet ist, dem Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenklau, mit dessen Namen die Großtaten auf dem Gebiete der Dekoration, die Namen eines Oegg



51. »Prospect der Hochfürstlichen Residenz«. Stich von J. A. Berndt um 1775.

und Tiepolo auf immer verknüpft sind. Seine und seines Nachfolgers Regierung, welche die letzte Phase der Baugeschichte darstellen, sind fast ausschließlich von den großen Leistungen der Innenausstattung und der Gartengestaltung mit den dazugehörigen Abgrenzungen der äußeren Räume erfüllt.

Zur Geschichte des Architektonischen aber ist das Werden des Ehrenhofabschlusses und der Platzgestaltung nachzutragen.

DIE PLATZGESTALTUNG

Das Ehrenhof-Abschlußgitter

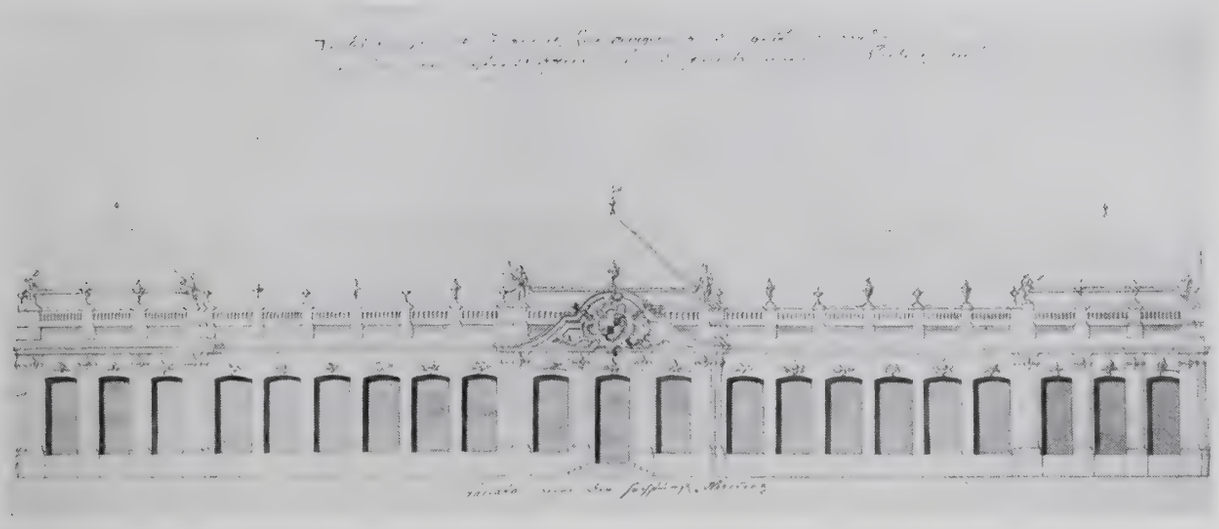
Der Abschluß des Ehrenhofes gegen den großen Platz durch ein Gitterwerk war von allem Anfang an geplant und es ist kein Zweifel, daß schon die erste Ordnung der Baumassen mit diesem Abschluß rechnete, dessen Vernichtung das architektonische Gesamtsystem nahezu zur Sinnlosigkeit verdammt hat. Schon 1731 korrespondiert dann Friedrich Carl mit Hildebrandt über den Ehrenhofabschluß, teilt ihm seine Gedanken über die dabei anzubringenden Allegorien mit und gibt der Freude Ausdruck, die Entstehung dieses Werkes unter seinen Fenstern mitansehen zu können[140]. 1733 erwähnt der Bischof dann Hildebrandts »risse der einfassung des haubthoffs mit seinen zierathen«, in dasselbe Jahr muß demnach auch der ebenfalls auf Hildebrandt zurückgehende Entwurf (Abb. 98) gesetzt werden, von 1737 ist uns ein Grundrißplan des Gitterabschlusses (S.E.320) von Hildebrandt signiert (»inven. et delin.«) erhalten, der nicht wie der vorige sechs, sondern sieben seitliche Gitterfelder zeigt und endlich der Entwurf (Abb. 99), der uns eine Abwicklung des Gitterwerkes im Zustande der tatsächlichen Ausführung vorführt und in Formen, die so eindeutig nach Wien weisen[141], daß es des archivalischen Nachweises nicht mehr bedürfte, daß Hildebrandt allein als der Schöpfer dieses schon von den Zeitgenossen als überragende Leistung gepriesenen Werkes in Betracht kommt. Die späteren Veduten (vgl. Abb. 49, 50, 51, 79), sowie ein Fassadenriß in Frankfurt[142] stimmen restlos mit diesem Entwurf überein. 1737 schreibt Neu-

52. Lageplan der Residenz mit Nebengebäuden und Garten. Kolorierte Federzeichnung von J. M. Fischer um 1750. (S.E.335.)

mann, daß der Hofschlosser an dem »großen gatter« arbeite, 1738 der Bischof »Wie dann diese gatter und figuren Werk als die größte Zierte der ganzen sache . . . ahn die steine Wegen der Schilderhäuser und piramiden Wird zu denken und denen riß des Jean Lucca accurat nachzumachen sein«. Hier also der strikte Befehl des Bauherrn, demzufolge die Hildebrandtschen Entwürfe als die maßgebenden zu gelten hatten. Im Mai 1739 werden die Fundamente für die großen Pfeiler, erst Februar 1741 diese selbst zu setzen begonnen. Im Juni wird noch an den Pfeilern gearbeitet, während die Gitter bis auf zwei schon versetzt sind, im November hat Neumann ein Modell des Obelisken machen lassen und 1742 sind die Gitter fertig und schon gestrichen, während sich die Bildhauerarbeiten noch lange Zeit hinausziehen, und erst im November 1744 muß der Abschluß vollendet gewesen sein, also zur selben Zeit, als mit dem Dachstuhl des Nordovals der Residenzbau im Äußeren seine Vollendung erhielt. Hildebrandts Ehrenhof-Abschluß hebt sich aus der Reihe der früheren Planungen (vgl. Abb. 17, 19, 29) durch eine ungleich lebendigere Bewegung sowohl des Grundrisses wie auch der Aufriß-Siluette, dann aber vor allem durch die gewaltigen Höhenabmessungen des die eigentlichen Gitter rahmenden und tragenden Steinwerkes. Auveras Herkulesgruppen und die wappenhaltenden Löwen reichten bis zum Gurtgesims und die vergoldeten Sterne der Obelisken bis zum Hauptgesims des Baues (vgl. Abb. 49). (Über die räumliche Bedeutung des Gitterabschlusses vgl. S. 75, Abb. 77, 78, Taf. 10, 12; über die Dekoration S. 106 ff.).

Die Gestaltung des großen Platzes

Die Form der frühesten Planung des Residenzplatzes gibt uns die Stadtansicht von Neumann-Salver vom Jahre 1723 (Abb. 17). Die Platzflanken werden gebildet vom schon bestehenden Rosenbachischen Hof im Norden und einem großen Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäude[143] im Süden. Der Ehrenhof ist abgeschlossen durch ein annähernd halbkreisförmiges Gitter von einfachster



53. Neumanns Entwurf zu einem »glaßhaus«. Getuschte Federzeichnung 1753. (S.E.338.)

Bildung[144]; auf dem Platz selbst stehen zwei von niedrigen kreisförmigen Kolonnaden umgebene Springbrunnen[145], die auf die Symmetrieachsen der beiden Blockfronten orientiert sind. Im Westen des Platzes steht die unangetastete mittelalterliche Befestigung mit Mauer und Wassergraben. Die zum »abgeänderten Mainzer Projekt« gehörige Gestaltung des Gitterabschlusses gibt uns Kleiners Handzeichnung von 1723 (Abb. 19), die als Einlaß in den Ehrenhof ein dreigeöffnetes Tor von stark französisch klassizistischer Bildung aufweist. Die Franzosen selbst scheinen zur Platzgestaltung nichts beigetragen zu haben[146]. In Neumanns »Haubt Plan« von 1730 (Abb. 38) sehen wir die durch das große Wirtschaftsgebäude gebildete Platzwand um etwa 205 Schuh zurückgeschoben, so daß sich für den Platz (auf der Zeichnung als »Vorblatz« eingeschrieben) die gewaltige Breite von 249 Metern ergibt, die Residenz aber aus der Symmetrieachse geschoben erscheint. Im Gegensatz zu den früheren Planungen erscheint hier ein Brunnen in der Mittelachse des Baues (ganz schwach mit Blei) angedeutet und für dieselbe Stelle muß ein von Hildebrandt signierter Entwurf zu einer umfangreichen Brunnenanlage gedacht gewesen sein[147]. In engem Zusammenhang mit diesem Lageplan steht ein Brief Neumanns vom Dezember 1730, in dem er sich mit der Frage der Bebauung der westlichen Platzseite auf der Stelle der mittelalterlichen Befestigung befaßt, die aber leider nie gelöst, von unserer Zeit dagegen gründlich verdorben worden ist[148]. Hildebrandt hatte sich 1731 schon »mit Verenderung des großen blatzes aufgehalten«, jedoch wissen wir nicht, worin die geplante Veränderung bestand. Solange Neumann, der 1744 neuerdings Vorschläge zur Bebauung gemacht hatte, lebte, hat sich die besprochene Gestalt des Platzes in der Planung gehalten, wenn auch später in etwas veränderter Form, wie sie sich in einem Lageplan aus der Jahrhundertmitte darstellt (Abb. 52). Das Wirtschaftsgebäude[149] ist hier wieder so nahe an den Residenzbau herangeschoben, daß man ein über Eck gebrochenes Gitterwerk als Verbindung vorsehen konnte (vgl. Abb. 50, Taf. 2).

Neumanns letztes Werk und die neuen Kräfte

Derselbe Lageplan zeigt uns als Südabschluß des Gartens (an derselben Stelle, an der das heutige Gewächshaus steht) ein »glaß haus« mit Orangerie, das uns deshalb von Bedeutung ist, weil wir einen wenig späteren Entwurf zu diesem Gewächshaus aus Neumanns Büro besitzen (Abb. 53), der uns des Meisters baukünstlerische Gesinnung in seinem Todesjahr (1753) vor Augen führt. Die vor allem im Grundriß zum Ausdruck kommende unbarocke Klassizität der architektonischen Bildung wird durch den als Fremdkörper übernommenen »Hildebrandt-Giebel« nur oberflächlich verhüllt.

Wenn auch schon 1744 von einem symmetrisch zum Rosenbachischen Hof anzulegenden Bau die Rede war[150], so wurde die endgültige Lösung der südlichen Platzwand doch erst um 1760 gefunden, als der Gedanke des großen Wirtschaftsgebäudes aufgegeben und die schaffenden Kräfte der großen Zeit vom Schauplatz ihrer Taten abgetreten waren. Schon 1745 waren Hildebrandt und Welsch gestorben und am 19. August 1753 erlischt auch

Neumanns in den Dienst des Residenzbaues gestelltes Leben[151]. Sein Schüler Johann Michael Fischer[152], der Hofbauamtmann Geigel[153] und später Neumanns Sohn Franz Michael Ignaz[154] werden in der Folge die Träger des hochstiftischen Bauwesens und von ihnen muß Geigel als der geistige Urheber der Ausgestaltung des Residenzplatzes gelten.

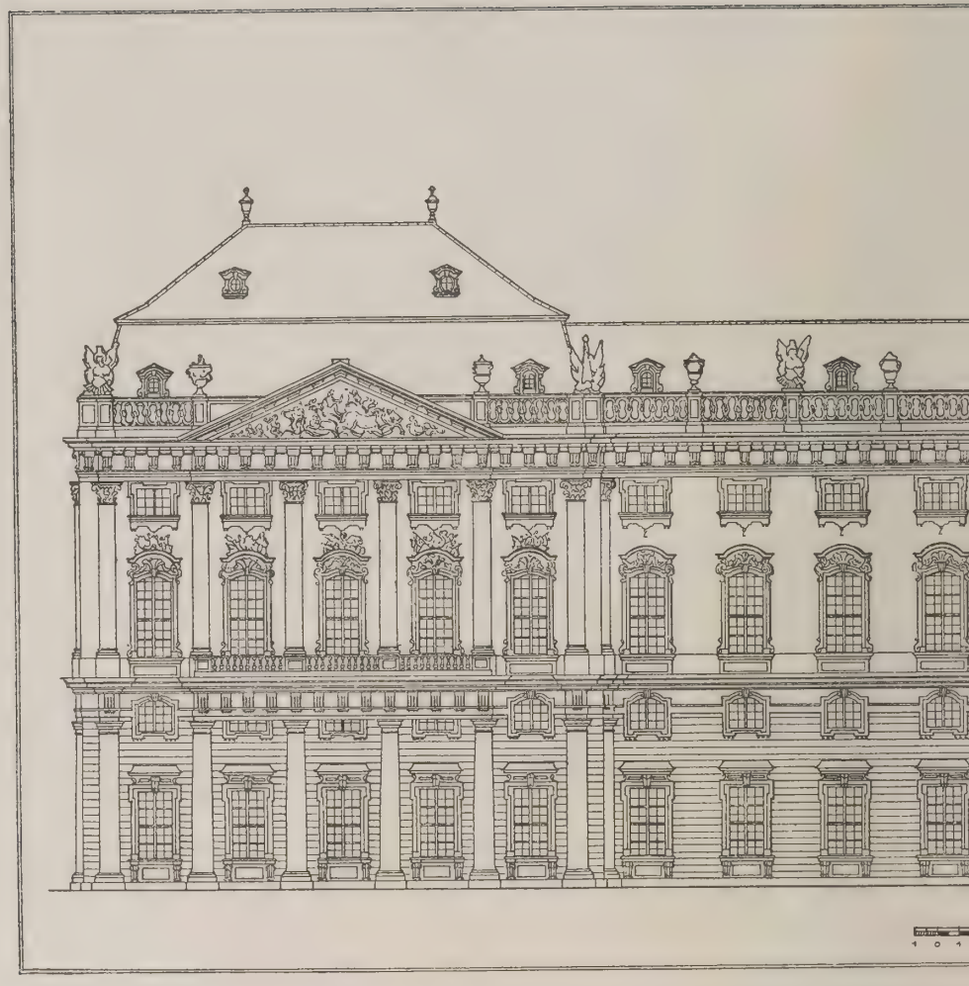
Der Gesandtenbau und die Kolonnaden

1765 entschloß sich der dem großen Greiffenklau 1755 auf dem bischöflichen Stuhl gefolgte Graf Adam Friedrich von Seinsheim (Abb. 6) »bei der andauernden Friedenszeit das fernere Bauwesen der Residenz zur Zierde und Ansehen der Stadt Würzburg fortzusetzen«[155]. Der vom Bauamtmann Geigel vorgelegte Riß für die Ausgestaltung des Residenzplatzes wird genehmigt. Die Art dieser Platzlösung ist zwar ein Dokument künstlerischer Selbstbescheidung städtebaulicher Art, wie es unserer Zeit nicht eindringlich genug vor Augen gestellt werden kann, aber doch andererseits historisch betrachtet für die Zeit ein Phänomen künstlerischer Erschlaffung, ein erstes Signal des Abflauens der schöpferischen Kraft. Denn der im Jahre 1765 begonnene und 1767 im Rohbau vollendete sog. Gesandtenbau, in zeitgenössischen Quellen »neuer Zwergbau« oder »Fürstenwache« genannt, der jetzt noch die Südwand des Platzes formt (Abb. 1, 55, 75, Taf. 3, 6, 9, 51), ist eine getreue Kopie des rund 65 Jahre älteren Rosenbachischen Hofes, der die Nordwand des Platzes bildet.

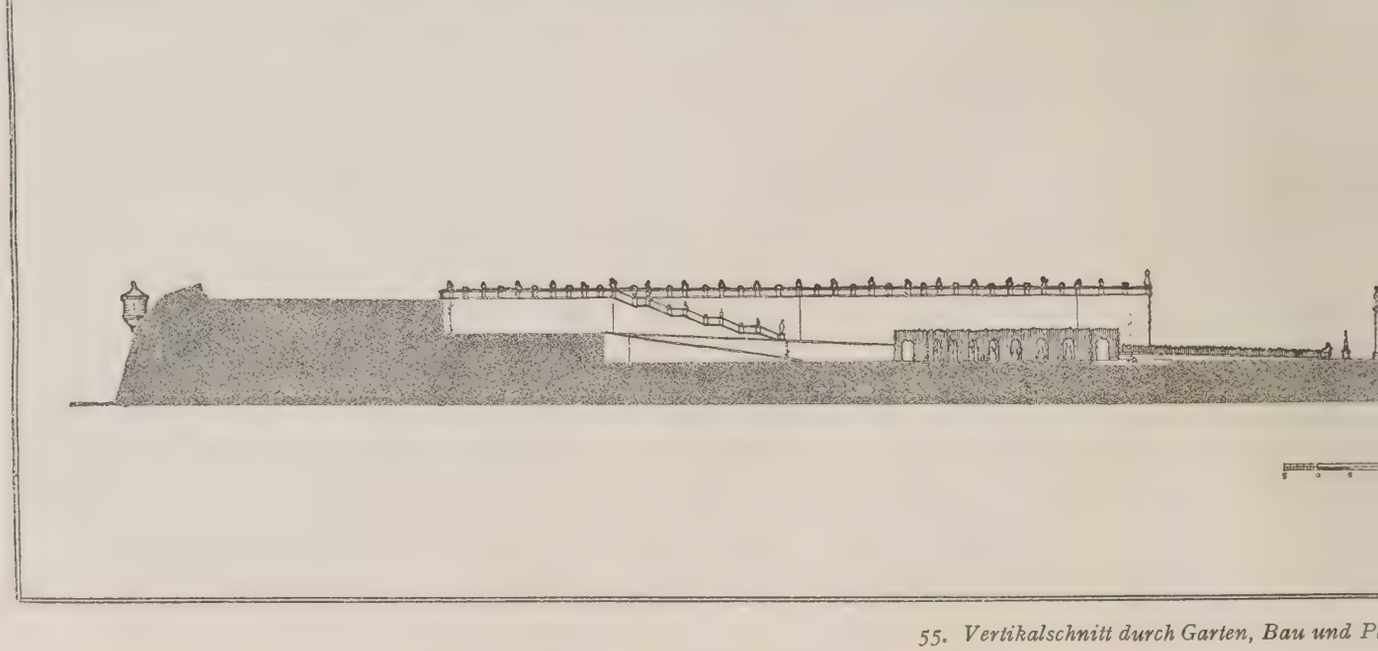
Im Anschluß an den Rosenbachischen Hof bzw. den Gesandtenbau bilden die Kolonnaden die nördliche bzw. südliche Platzwand und betonen mit den beiden Hochsäulen, in den zeitgenössischen Akten »Obelisken« genannt, die Raumkanten. Im Juni 1767 werden dem Bischof die Risse zur Kolonnade beim Gesandtenbau vorgelegt, im selben Jahre noch wird mit dem Bau begonnen und im Juni des nächsten Jahres beschlossen, auch die Kolonnade an der nördlichen Platzseite zu errichten und ein diesbezüglicher Vertrag mit der Familie von Rosenbach geschlossen. Jedoch erst im Dezember des Jahres 1769 wird angeordnet, im nächsten Frühjahr mit dem Bau der Nordkolonnade zu beginnen. Dazu scheint es aber nicht gekommen zu sein, da im Juni 1770 der Befehl ergeht, die angefangene Südkolonnade und die Hochsäule zu vollenden, an der Nordseite aber einstweilen nur mit dem Abbruch eines Glashauses am Rosenbachischen Hof zu beginnen. Im März 1771 wird das eiserne Geländer der südlichen Hochsäule verakkordiert, so daß man für dieses Jahr die Südkolonnade als vollendet ansehen darf[156]. Die Vollendung der Nordkolonnade dürfte in die Jahre 1773—74 zu setzen sein[157].

LETZTE GESCHICKE DER RESIDENZ

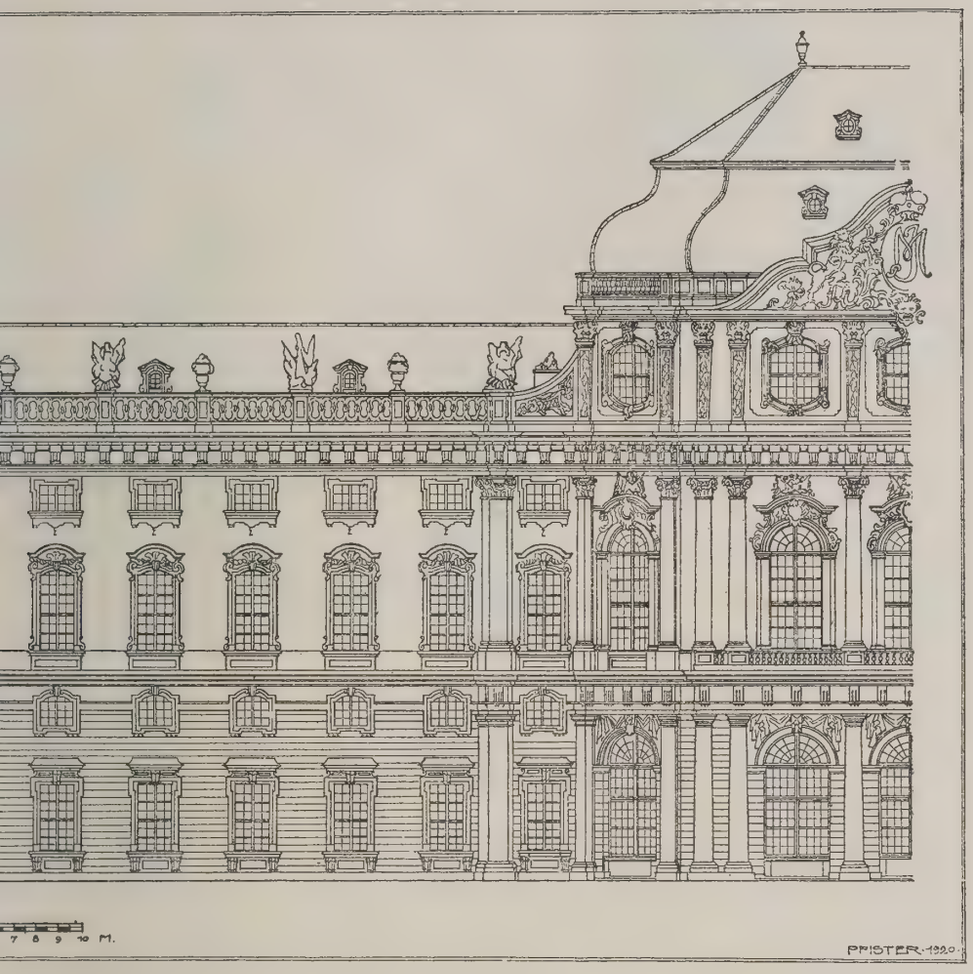
Nachdem das fürstbischöfliche Schloß rund 25 Jahre seiner Bestimmung genügt hatte, machte der Friede zu Lunéville der geistlichen Herrlichkeit ein Ende: am 28. November 1802 legt der letzte Fürstbischof Georg Karl von Fechenbach seine landesherrliche Würde nieder, und durch den Reichsdeputations-Hauptschluß von 1803 bestätigt, geht die Residenz in den Besitz der Kurfürsten von Bayern über. Aus dieser kurfürstlichen Zeit, die die Verweltlichung auch äußerlich dadurch dokumentieren zu müssen glaubte, daß sie die Domherrn-Wappen in den Kartuschen über den Fenstern (vgl. Taf. 47) und die geistlichen Embleme in den Zwickeln über den Eingangstüren im Erdgeschoß der »sieben Bögen« im Ehrenhof radikal entfernte und sich vorwiegend destruktiv betätigte, stammt Vierheiligs Vedute des Schlosses (Abb. 79). Nachdem dieses dann, durch den Frieden von Preßburg kurze Zeit (1806—14) im Besitze des Großherzogs Ferdinand von Toskana, sich schwere Eingriffe in den inneren Bestand zugunsten des damals modischen Napoleonstiles gefallen lassen mußte, ging es 1814 durch den österreichisch-bayerischen Präliminarvertrag zu Ried endgültig in königlich bayerischen Besitz über. Schon der klassizistischen Zeit war das unbändige Temperament des Ehrenhof-Abschlusses unerträglich gewesen, so daß man ernstlich an seine Beseitigung dachte[158] und nur unwesentliche äußere Gründe ließen die Absicht damals nicht zur Tat werden. Im 19. Jahrhundert aber war der Haß gegen die Kunst des Barock in den biedermeierlichen Seelen so stark geworden, daß ihm dieses unvergleichlichste Gitterwerk des 18. Jahrhunderts zum Opfer fiel, das man 1821 »aus guten architektonischen Gründen« entfernte. Von seinem Schicksal ist so gut wie nichts bekannt. In den städtischen Anlagen hinter dem Hofgarten stehen noch die zwei großen Herkules-Gruppen der Auvera, alles übrige ist verschollen. Das eiserne Gitterwerk soll nach England verkauft worden sein.



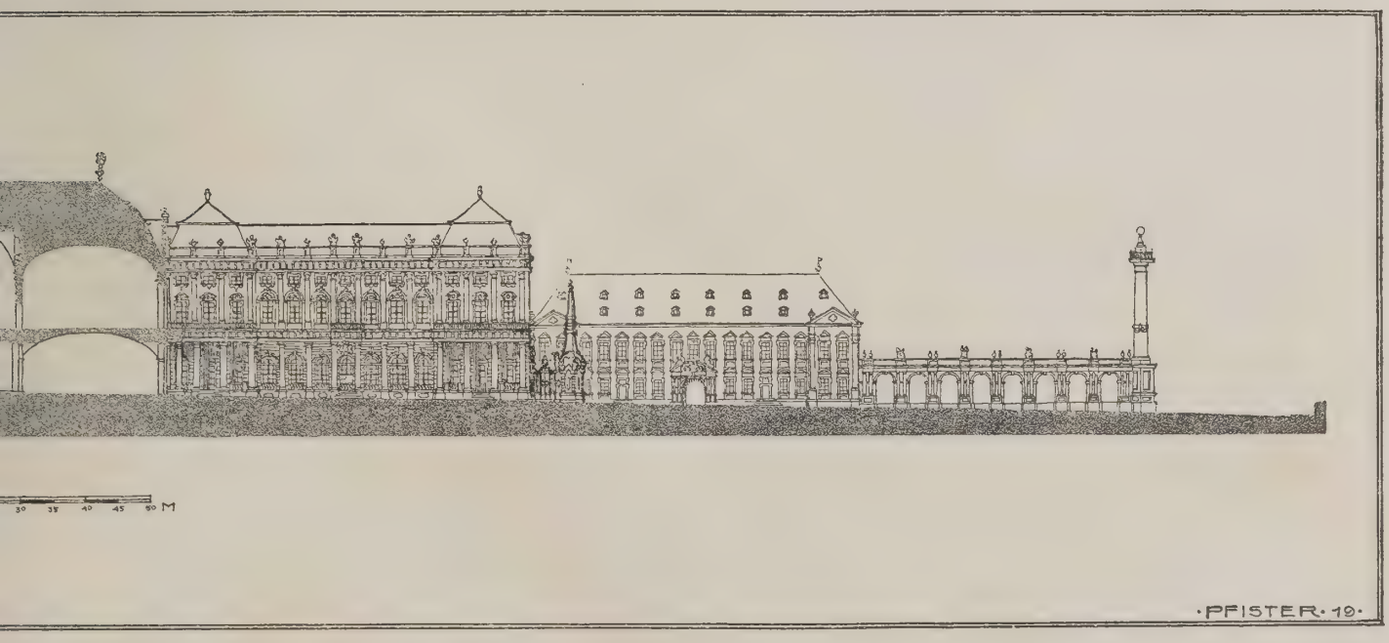
54. Aufriß der



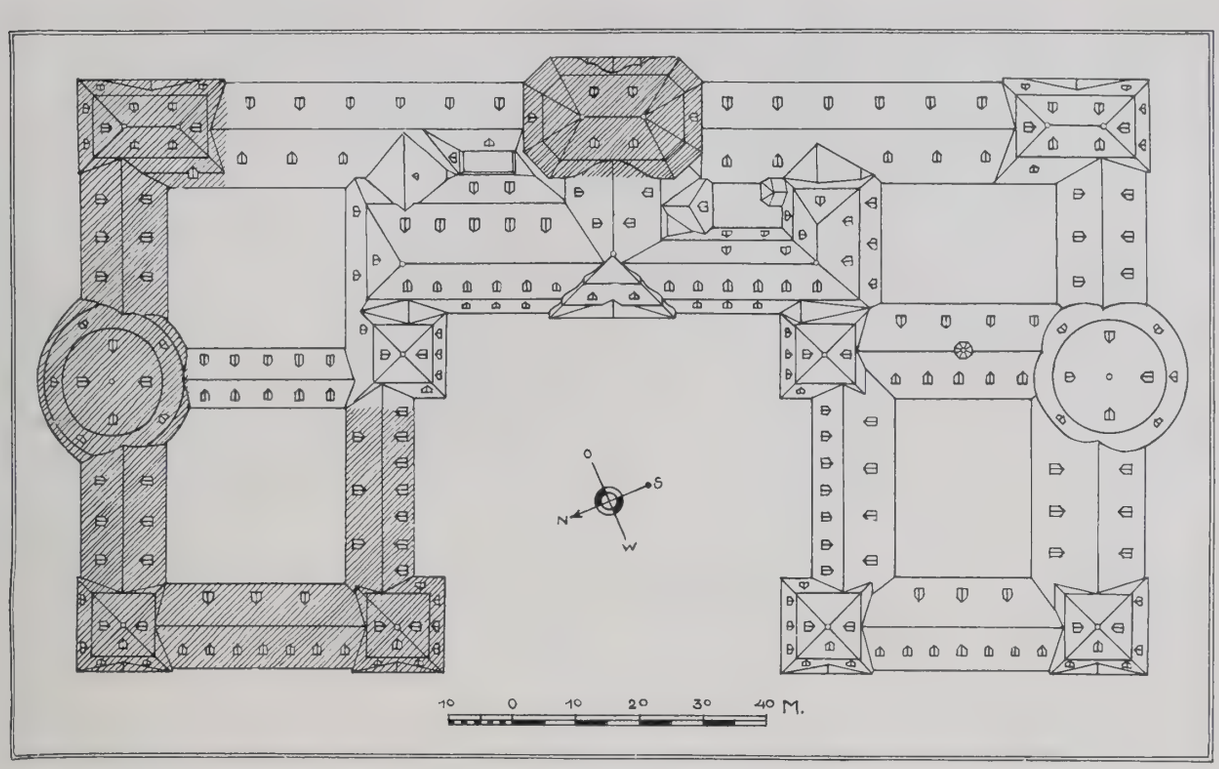
55. Vertikalschnitt durch Garten, Bau und P



t, südliche Hälfte.



Simetrieachse (Ehrenhof-Abschluß rekonstruiert).

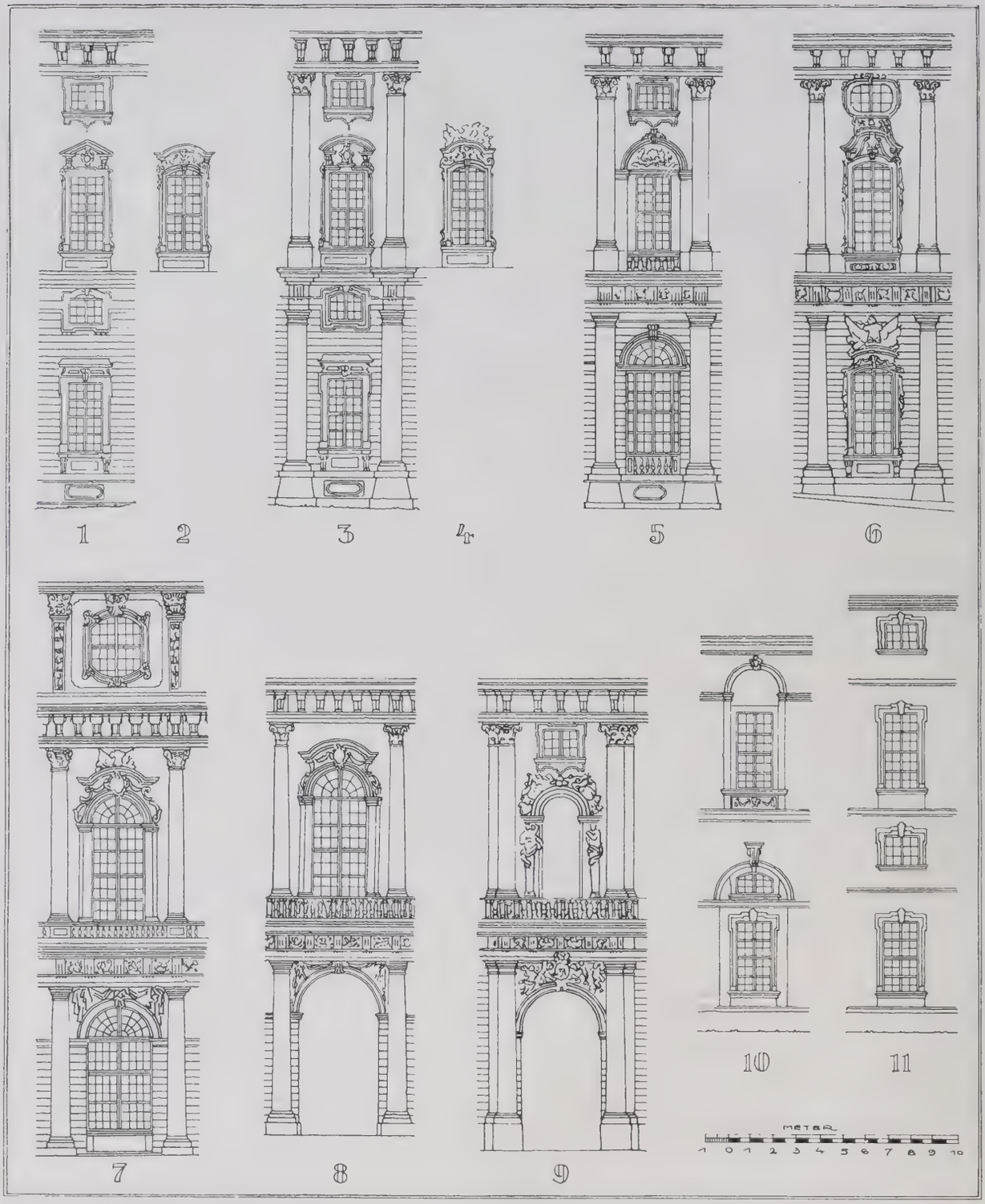


56. Dachzerfallung mit Anordnung der Gauben. (Die schraffierten Teile des Dachstuhles fielen dem Brand vom 15. Mai 1896 zum Opfer und wurden durch moderne Eisenkonstruktionen ersetzt)

Die folgende Zeit betätigte sich lediglich erhaltend, das Jahr 1896 brachte eine schwere Gefahr gerade für die köstlichsten Räume der Residenz. Ein Dachstuhlbrand, der aus nie ganz aufgeklärten Ursachen (Kaminbrand?) im südlichen Pavillon des Nordblockes entstand und durch Flugfeuer auch auf das Dach über dem Kaisersaal übergriff, legte einen beträchtlichen Teil des Dachgebälkes in Asche (Abb. 56). Aber Neumanns Brandmauern und Gewölbe hielten stand und der Betrachter des jetzigen Zustandes wird die moderne Eisenkonstruktion unter der in der alten Form wieder erstandenen Dachhaut nicht vermuten. Die letzte »Tat« aber, deren Erwähnung die Chronistenpflicht erheischt, die Errichtung des Frankonia-Brunnens auf der Stelle des ehemaligen Einfahrtstores im Gitterabschluß, erscheint auf der gewaltigen Folie des Residenzbaues als eines der jämmerlichsten Dokumente der künstlerischen Unfähigkeit der unmittelbar hinter uns liegenden Jahre.

DIE ARCHITEKTEN DES RESIDENZBAUES

Balthasar Neumanns Ruhm und seine bisherige Stellung in der Geschichte der deutschen Barockarchitektur gründen sich in erster Linie auf den Bau der Würzburger Residenz und weiterhin auf seine berühmten Kirchenbauten. In diesem Zusammenhang wird ausschließlich von seinem Verhältnis zum Residenzbau gehandelt werden, die Klärung des Neumann-Problems in seiner allgemeineren Form aber, das in der letzten Zeit der Inhalt lebhafter Erörterungen[159] gewesen ist, bleibe hier unberührt. Seinen Ruf als künstlerischer Schöpfer der Residenz verdankt Neumann einmal der örtlich-mündlichen Überlieferung, dann der Würzburger Lokalliteratur, die es — wie kaum eine andere — mit der Wahrheit nicht genau zu nehmen pflegt[160], und nicht zuletzt der Neumann-Biographie Kellers[161], die — wiewohl für ihre Zeit eine Leistung — durch ihre allzu laienhafte und skrupellose Freude an der Zuschreibung in die fränkische Barockgeschichte eine noch heute nicht ausgemerzte Verwirrung getragen hat. Denn wie langsam sich Erkenntnisse, die gegen bestehende Vorurteile angehen, selbst in der Fachwelt durchsetzen, das mag dadurch gekennzeichnet werden, daß Eckert noch die Möglichkeit erörtert, der Entwurf zum Oratorium der Hofkirche (Abb. 94) könne ein eigenhän-

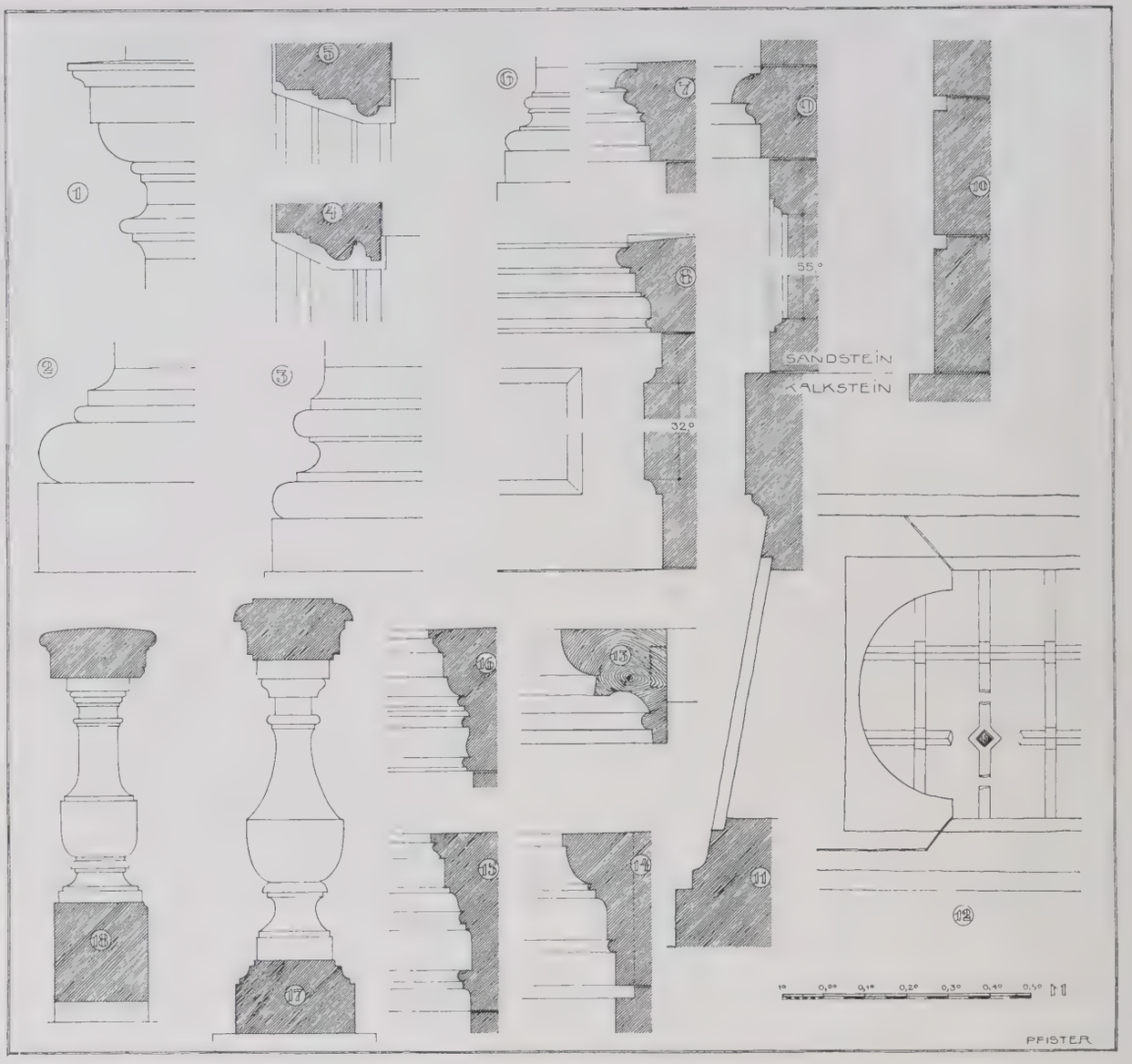


57. *Vergleichende Zusammenstellung der Fassadensysteme an der Residenz:*

1. Rücklagen der Stadtfronten 2. Rücklagen der Gartenfront 3. Risalite der Stadtfronten 4. Seitenrisalite der Gartenfront 5. Rücklagen („sieben Bögen") im Ehrenhof 6. Rücklagen der Portalfront im Ehrenhof 7. Kaisersaal-Pavillon 8. Mittelrisalit der Portalfront im Ehrenhof 9. Mittelachse der Stadtfronten 10. Querflügel zwischen den Nordhöfen 11. Binnenhöfe.

diges Werk Neumanns sein, nachdem Hirsch in seiner trefflichen Arbeit[162] längst das Kellersche Märchen zerstört hatte, daß Neumann alle dekorativen Einzelheiten bis zum Schlüsselschild herunter selbst entworfen habe und nachdem er den unwiderleglichen Beweis geführt hatte, daß Neumann nichts weniger als ein guter Zeichner gewesen ist und obwohl Eckert die wenigen absolut authentischen Handzeichnungen Neumanns bekannt sein mußten[163]. Eckert selbst hat eine Menge archivalischen Materials zum Beweis der kollektivistischen Entstehungsart der Residenz beigebracht und vielfach treten uns zwischen den Zeilen seines Buches Ahnungen von der Erschütterung der Stellung Neumanns als Residenzarchitekt entgegen. Eckert kämpft jedoch mit einem nur allzu beflissenen Eifer dagegen an, diese Ahnungen Gestalt gewinnen zu lassen[164]. Erst Lohmeyer hat dann einmal klar ausgesprochen, daß sich die Residenz »in kollektivistischer Arbeit« erhoben habe und Neumann »nicht mehr so rückhaltlos wie bisher als der Architekt« des Baues gelten könne[165], und nachdem wir uns durch unsere Forschungen am Bau selbst gedrängt gefühlt hatten, für eine Umwertung der Bedeutung Neumanns für den fränkischen Barock einzutreten, bestätigten die für die weitere Forschungsarbeit grundlegenden Entdeckungen Walter Bolls unsere Anschauung hinsichtlich der Residenz und führten den letzteren zu dem Ergebnis, daß Neumann »als geistiger Schöpfer der Residenzplanung auszuscheiden« habe. Die Versuche Eckerts, Neumann trotz des nunmehr vorliegenden neuen Materials eine entscheidende Mitwirkung an der Planung zu retten und ihn als den Sammelpunkt und das Gefäß hinzustellen, »in dem alle die verschiedenen Strömungen zusammenflossen, sich vermischten und so ihre letzte Gestalt erhielten«[166], bauen sich auf einer gequälten Konstruktion auf. Denn wenn wir die in der Baugeschichte schon in anderem Zusammenhang gebrachten Quellennachrichten nur kurz zusammenfassen, so erscheint es außer allem Zweifel, daß Neumann als der typische »junge Mann«, als »unbeschriebenes Blatt« an den Residenzbau herantritt[167], daß er durch den Bau erst zum Architekten geworden ist, daß er wohl die Ideen seines Bauherrn zu Papier bringen mußte, daß aber diese Ideen ebenso ungeeignet waren wie die Form, in der sie aufgezeichnet wurden[168]. Man erinnere sich, daß der erste Bauherr selbst, obwohl er als »Anfänger« sicherlich keine allzuhohen Anforderungen stellte, Neumann weder für die Entwurfsarbeit noch für die Bauleitung für brauchbar hielt[169]. Wenn man sich dann noch vergegenwärtigt, daß dem unbekannten jungen Würzburger Ingenieur-Hauptmann auf der einen Seite der damals im Brennpunkt der mitteldeutsch-rheinischen Bautätigkeit stehende Baudirektor Maximilian von Welsch mit dem ganzen Gewicht seiner reifen Erfahrung gegenüberstand, auf der anderen aber Namen wie die Hildebrandts oder Boffrands, so ist es wahrhaftig wenig glaubhaft, daß die architektonischen Ideen dieser Männer erst durch den jungen Neumann »ihre letzte Gestalt«[170] erhalten haben sollen. Für die spätere Zeit aber, als Neumann tatsächlich am Residenzbau schon »gewachsen« war, für die Regierung Friedrich Carls hat Lohmeyer die übermächtige Stellung Hildebrandts anerkannt, von dem er sagt, daß er »völlig Herr in Würzburg« wird[171]. Friedrich Carl war ein fanatischer Anhänger der Wiener Kunst, nicht nur seinen Architekten holt er sich von dort, sondern auch seine Dekorateure, oder aber er läßt sie dort ausbilden; nicht nur auf die Gestaltung der Architektur erstreckt sich die Wiener Geschmacksdiktatur, sondern auf alle, auch die unbedeutendsten Äußerungen des künstlerischen Lebens überhaupt, ja selbst auf die konstruktive Bildung einzelner Bauteile herunter bis zu den Beschlägen und Türschlössern[172]. Eckert stellt ausdrücklich fest, daß die Differenzen zwischen Hildebrandt und Neumann stets ausschließlich technischer Natur waren, aber er zieht daraus nicht den naheliegenden Schluß, daß eine Gegnerschaft Neumanns Hildebrandt gegenüber auf künstlerischem Gebiete eben überhaupt von vornherein nicht in Betracht kommen konnte.

Allein der grundsätzliche Unterschied in den vom Bauherrn angewandten Umgangsformen gegenüber Hildebrandt und seinen Dekorateuren (einem Oegg oder Byß) auf der einen und Neumann auf der anderen Seite würde genügen, jene als freie Künstler, diesen aber als bauleitenden Beamten am Residenzbau zu charakterisieren[173]. Und wenn Lohmeyer[174] sagt, daß mit dem Regierungsantritt Friedrich Carls Hildebrandt daranging, »was von seinen alten Plänen zu retten war, noch soweit restlos durchzuführen, als es eben möglich war«, und daß er es verstanden hat, »dem Bau doch seinen Stempel aufzudrücken«, wo bleibt da für Neumann die Möglichkeit, eigene künstlerische Gedanken zu verwirklichen? Denn als Hildebrandts unumschränkte Herrschaft einsetzt, stand nichts als der Nordblock, und die Möglichkeiten, seine alten Pläne zu



58. Einzelprofile am Residenzbau:

1. Kapitell der Säulen und Pilaster im Erdgeschoss 2. Basis der Säulen und Pilaster im Erdgeschoss 3. Basis der Dreiviertel-Säulen im Ehrenhof-Hauptgeschoss und der Pilaster der Gartenfront 4. Fenstergewände im Hauptgeschoss 5. Fenstergewände im Erdgeschoss 6. Basis der Fensterumrahmungen der drei Mittelachsen im Hauptgeschoss des Ehrenhofes 7. Fensterbank der drei Mittelachsen im Hauptgeschoss des Ehrenhofes 8. Fensterbank und -brüstung im Hauptgeschoss 9. Fensterbank und -brüstung im Erdgeschoss. 10. Quaderung des Erdgeschosses 11. Gebäudesockel 12. Kellerfenster im Sockel 13. Mansardgesims (Eichenholz) 14. Kämpferprofil der „sieben Bögen" im Erdgeschoss des Ehrenhofes 15. Kämpferprofil der „sieben Bögen" im Hauptgeschoss des Ehrenhofes 16. Kämpferprofil der drei Mittelachsen der Portalfront im Hauptgeschoss des Ehrenhofes 17. Balusterbrüstung zwischen den Säulenstellungen im Erdgeschoss des Ehrenhofes 18. Balusterbrüstung der Balkone der Gartenfront.

verwirklichen, waren sehr ausgedehnt! Gegenüber der Anschauung, daß die trotz der vielen planenden Köpfe in der Gesamterscheinung des Baues erzielte »organische Einheit« »auf den Einfluß der starken, von einer ungeheuren Sachlichkeit getragenen Künstlerpersönlichkeit Neumanns, die alle an dem Bau mitwirkenden Künstlernaturen in ihren geheimen Bann zu bringen wußte(!)«, zurückzuführen sei[175], vergegenwärtige man sich nochmals, daß beim entscheidenden Eingreifen Hildebrandts nur der Nordblock stand und der Südblock durch die selbstverständlichen Forderungen der Symmetrie damit gegeben war: würde nun bei der durch die Quellen so klar festgelegten Stellung Hildebrandts zum Bauherrn jemand zu behaupten wagen, daß es gerade dem Einfluß Neumanns zu verdanken ist, daß Hildebrandt die durch den Nordblock gegebenen Höhenverhältnisse etwa auch für das Corps de Logis und die Gartenfront beibehielt, oder daß er nicht trotz Neumann diese noch

zu gestaltenden Bauteile in den Massen ganz anders gegliedert hätte, wenn ihm dies aus künstlerischen Gründen notwendig erschienen wäre? — Nicht Neumanns, sondern Hildebrandts Verdienst ist es, daß es ihm gelang, die Bauteile, denen er »seinen Stempel aufdrückte«, d. h. die er in der ihm eigenen Formensprache errichtete[176], dem Bestehenden so einzubinden, daß die »organische Einheit« erreicht wurde.

Ausscheidung der Anteile an der Planung

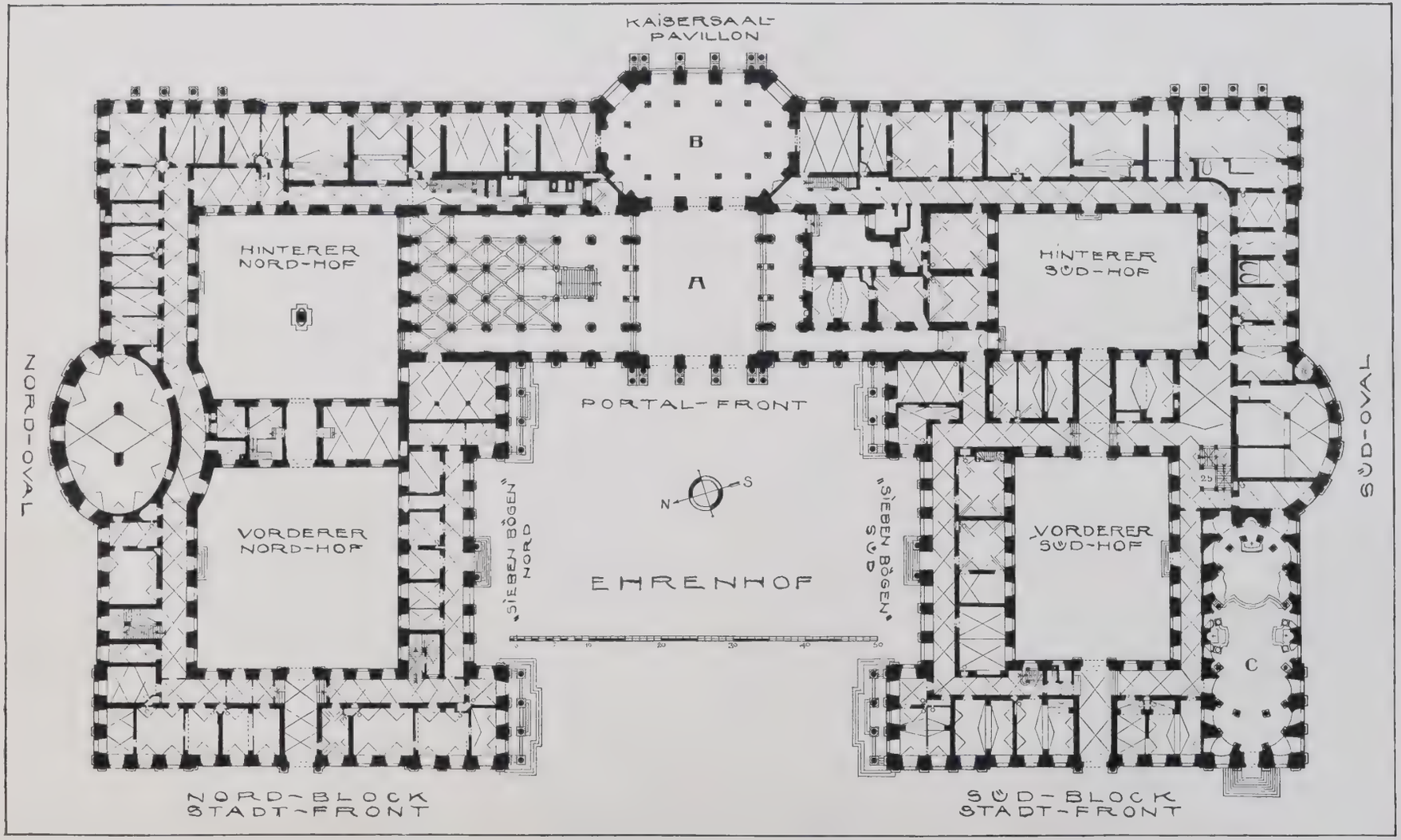
Wir schließen mit einer in ganz groben Zügen durchgeführten Zuschreibung an die einzelnen planenden Kräfte. Es ist außer allem Zweifel, daß der Gedanke der Gesamtanlage mit Ehrenhof und vier Binnenhöfen und damit das entscheidend Blockartige der Gesamtmassenordnung auf Mainz (Welsch) zurückgeht, wobei es uns nicht möglich ist, den Hauptanteil des Fachmannes Welsch von den sicherlich bedeutenden Einflüssen des Kurfürsten und des »Hauptarchitekten« Erthal zu sondern. Der architektonische Aufbau der Stadtfront, der dem Gesamtbau die Höhenverhältnisse und überhaupt den architektonischen Maßstab gegeben hat, ist ebenfalls auf Rechnung der Mainzer zu setzen, mit der nicht unwesentlichen Einschränkung, daß das untere Halbgeschoß und wichtige dekorative Einzelheiten aus den frühen Wiener Planungen (Hildebrandts) übernommen wurden. Die mit zu den schönsten Bildungen des Baues gehörigen Ovalrisalite der Schmalfronten müssen hinsichtlich des Grundrisses für Welsch gebucht werden[177]. Auf die Franzosen kann mit Sicherheit nur die Erweiterung des Treppenhauses zu der monumentalen fünfschiffigen Anlage — (ob und inwieweit Neumann hieran geistig beteiligt war, entzieht sich zurzeit unserer Kenntnis) — und vielleicht die ursprüngliche Gestaltung der Ehrenhofseitenwände (»sieben Bögen«) zurückgeführt werden. Hildebrandts Werk aber war die Umänderung der »sieben Bögen«, die Gestaltung der Ehrenhofportalwand, des Ehrenhofabschlusses, der Hofkirche und der Gartenfront mit dem Kaisersaalpavillon. Neumann endlich darf man wohl die Verlegung der Hofkirche in die Südwestecke des Baues (ob er damit im Gegensatz zu Hildebrandt stand, wissen wir nicht) und, was wichtiger ist, die Weglassung der Stützen der Decke im Treppenhaus, wie sie die Franzosen eingeführt hatten, und damit die heutige monumentale Form des Gewölbes verdanken. Daß wir mit dieser Ausscheidung in Umrissen dem tatsächlichen, äußerst komplizierten Ineinanderwirken der verschiedenartigsten Energien und dem kaum faßbaren und vielleicht gerade deshalb so reizvollen Spiel und Gegenspiel der Kräfte nicht gerecht werden können, ist uns bewußt.

Die bedeutsame Stellung der Dekorateure wird gesondert betrachtet werden und es muß dann dem Leser überlassen bleiben, das Wesen künstlerischer Arbeit im 18. Jahrhundert aus dem gebotenen Material zu erfühlen. An den Schluß unserer Betrachtung über die künstlerische Urheberschaft aber stellen wir ein eigenhändiges Dokument Hildebrandts von größtem Gewicht[178]:

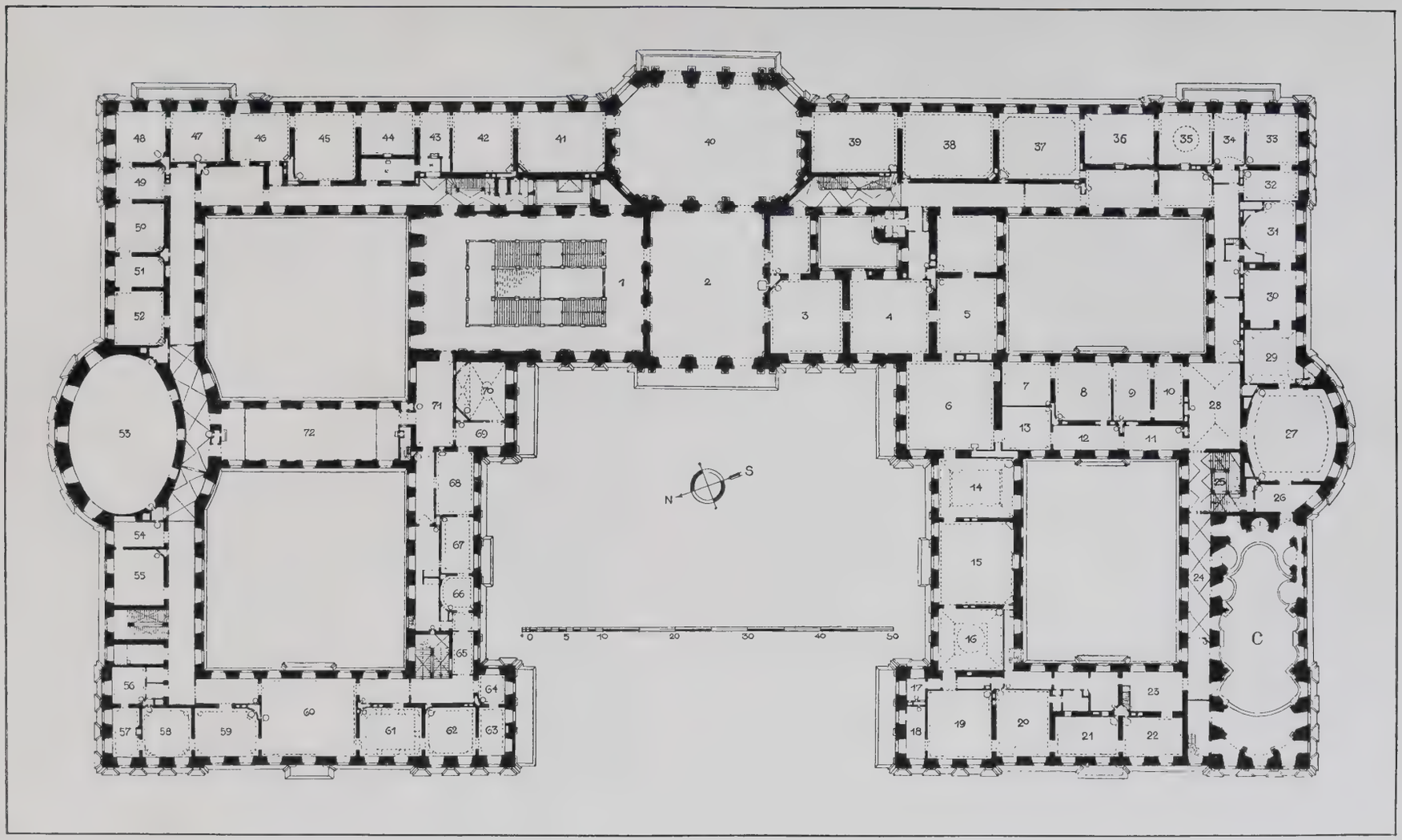
Hildebrandt an Friedrich Carl, Wien, 10. Juni 1743:

». . . es hat sich dieser tägen ein Mahler von Wirtzburg bey mir angemeldet umb eine Arbeit zu haben mir auch von dem Residenzbau vill guts gesprochen unter anderm die Einfahrt über die maßen gelobt daß alles nach Verwunderung und contento aller vorkommen thut, ich habe ihm die Riß davon gezeiget, ob Sie so exequiert seynd worden, so hat er verwundert und gesagt ja. Es wußte aber droben von mir kein mensch davon und daß sowohl dieser als alle die andern Riß in Truckh ausgehen werden im Nahmen des Obristlieutenants Neumann, welche der Kupferstecher Fischer stechen thut. Er hat mir auch ein kleinen Calender gezeigt, mit der völligen Residenz in Prospect mit dem obigen nahmen darunter kan also gahr schön dieser Vers darauf alludiret werden et hos versulos feci, tulit alter honores. Mir thut sehr wehe, daß sich ein anderer mit meinen kleydern anlegen solle, daher bitte E. hochfürstl. Gnaden unterth. daß mir in diesem Werk kein solches großes Unrecht geschehe, dann mir von wegen der gehabten großen Mühe und Arbeith auch wohl die Ehre gebühret.«

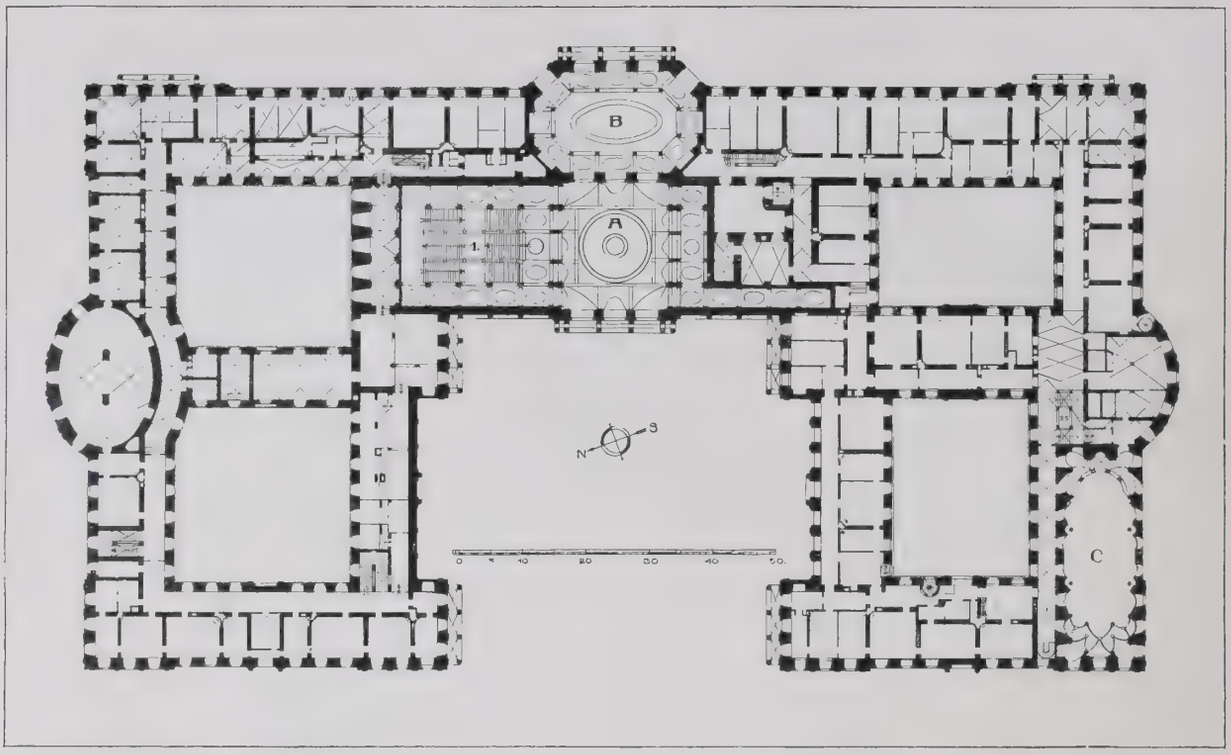
Der Bischof aber erkennt in seiner Antwort vom 28. Juli 1743 die Berechtigung der beweglichen Klage an und tröstet Hildebrandt damit, daß er von der Herausgabe der Stiche nichts wisse und daß »die herren Augsburger hie und da was stehlen und sich zu nutze machen«.[179] Wenn man bedenkt, daß also noch zu Lebzeiten der Beteiligten Meinungsverschiedenheiten über die Urheberschaft bestehen konnten, so ist es begreiflich, daß heute nach 170 Jahren die historische Wahrheit, wenn man in diesem Zusammenhang überhaupt von einer solchen sprechen soll und darf, schwer eindeutig festgestellt werden kann. — Es wäre töricht, damit, daß man Neumann für den Residenzplan aus der Reihe der künstlerisch-schöpferisch wir-



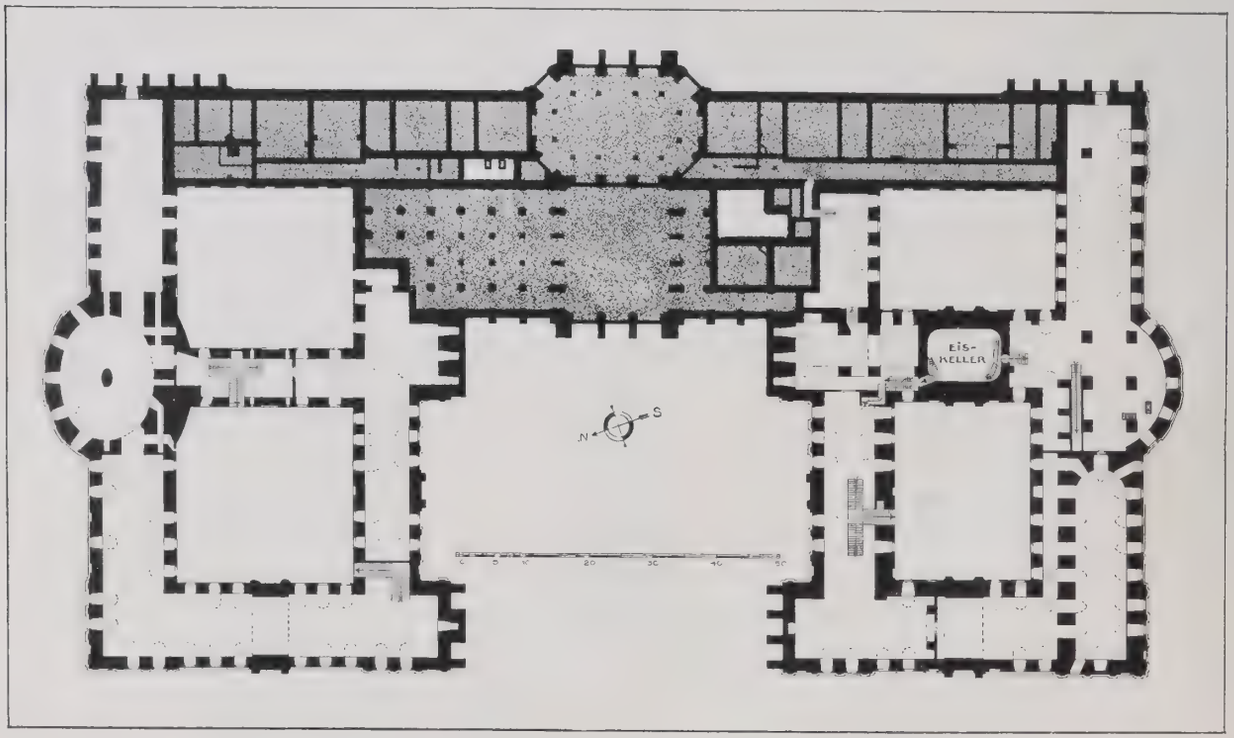
59. Grundriß des Erdgsschosses.



60. Grundriß des Hauptgeschosses (Die Ziffern dienen der Bezeichnung der Räume im Text).



61. Grundriß des unteren Halbgeschosses.



62. Grundriß des Kellergeschosses (die getönten Flächen sind nicht unterkellert).

63. Der Steinbruch am Faulenberg.

kenden Kräfte fast vollkommen streichen muß, sein Verdienst an dem Riesenwerk überhaupt in Abrede zu stellen. Denn es darf nicht verkannt werden, daß gerade bei einer solchen Vielheit von planenden und ausführenden Köpfen und Händen die Bauleitung und die Bewältigung des Technischen, das ja gerade im 18. Jahrhundert mehr denn je mit dem Künstlerischen untrennbar verbunden ist, eine überragende geistig-organisatorische Leistung darstellt, und wenn man dazunimmt, daß das gesamte Schaffen der Zeit von dem hohen Allgemeinniveau gleichheitlich getragen wird, muß man eine ganz andere Einstellung zum Wert der genialischen Einzelleistung für das Gesamtwerk gewinnen, als sie unsere Zeit zu haben pflegt. Aus solchen Gesichtspunkten heraus wird der Name Neumanns trotz der oben als notwendig erkannten Einschränkungen und Umwertungen doch weiterhin neben einem Welsch und Hildebrandt dauernd in Verbindung mit dem Residenzbau bleiben müssen, in dessen Dienst Neumann sein ganzes Leben gestellt hatte und mit dessen Geschichte er zu der bedeutsamen Persönlichkeit gewachsen ist, die er in den Jahren seiner Reife ohne Zweifel war.

DAS BAUTECHNISCHE

Haben wir Neumanns Bedeutung als Architekt des Residenzbaues stark einschränken müssen, so haben wir andererseits Veranlassung, ihm die höchste Bewunderung zu zollen ob einer geradezu souveränen Überlegenheit auf einem Gebiet, das im 18. Jahrhundert mit der Baukunst aufs engste verknüpft war, das Gebiet des Ingenieurwesens. Dieses war der Ausgangspunkt seiner Entwicklung, ganz im Sinne der akademisch-wissenschaftlichen Systematik der Zeit, die die Architektur als ein Anhängsel der »mathesis«, der mathematisch-mechanischen Disziplinen registrierte[180]. Auf diesem Gebiet zeigte er zunächst seine stärkste Begabung, hier war er selbst einem Boffrand und einem Hildebrandt gegenüber der Gebende[181], aber wie in der Architektur dürfte auch hier Welsch sein Lehrer gewesen sein[182].

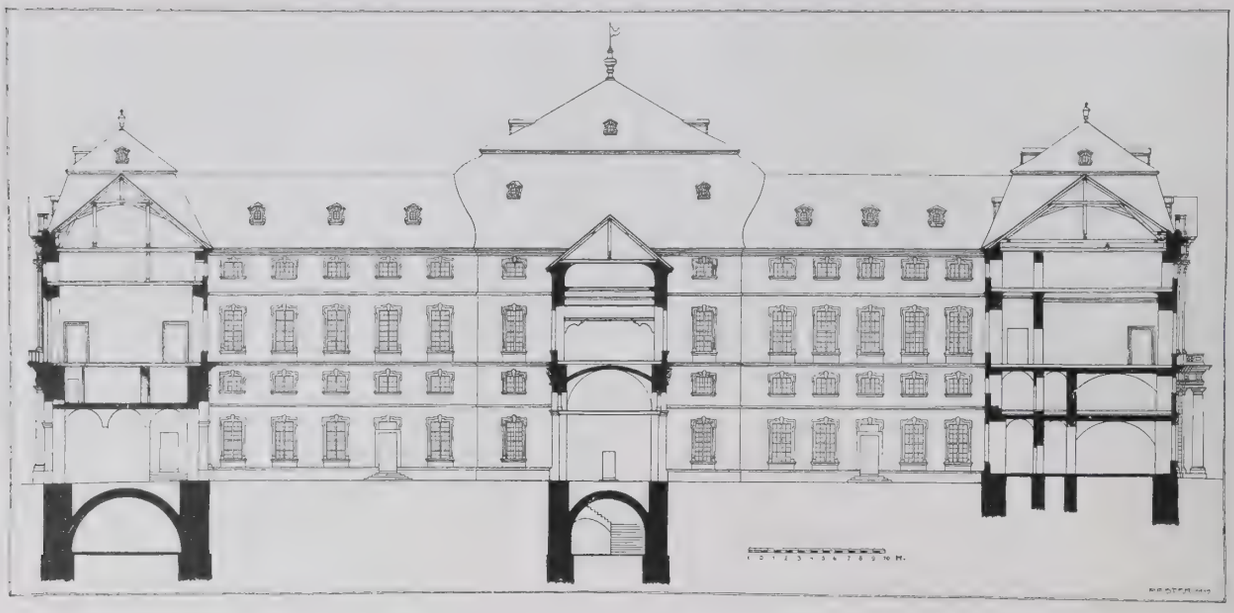
Bautechnisch ist die Residenz von einer Vollkommenheit, die weit über das Durchschnittsmaß der Zeit hinausgeht und selbst moderner Technik in vielen Stücken als vorbildlich gelten könnte.

Mauer- und Steinwerk

Der Mauerkubus besteht aus Sandstein-Quadermauerwerk[183] mit Bruchsteinhintermauerung, nach außen einen reinrassigen Hausteinbau formierend. Die Sandsteinquader lieferte in der Hauptsache der dreiviertel Stunden vom Bau entfernte herrschaftliche Bruch am Faulenberg (Abb. 63) und einige kleinere Brüche bei Estenfeld und Gnodstadt[184]. Große Blöcke, die der Faulenberger Bruch nicht hergab und die für die Monolithsäulen des Vestibüls und des Treppenhauses, sowie für die größeren Statuen gebraucht wurden, bezog man von Abtswind im Steigerwald. Die Fundamente, die Kellermauern und -gewölbe, sowie der Gebäudesockel bestehen meist aus Kalkbruchstein-Mauerwerk, das zum Teil aus den Befestigungsgräben beim Pleichachertor und im Mainviertel gewonnen wurde, zum Teil, wie auch die Muschelkalkquader des Sockels (Abb. 58/11) aus den Brüchen bei Randersacker und aus kleineren Brüchen nördlich von Estenfeld[185]. Edlere Steine, wie der Marmor für die Säulen in der Sala terrena und für die Altäre der Hofkirche wurden meist aus dem Nassauischen, von Hadamar und Katzenellenbogen oder aus dem Bambergischen bezogen[186]. Der außerordentlich weiße Kalkmörtel hat heute eine Härte erlangt, die nahezu an diejenige von Zementmauerwerk grenzt[187]. Die Hausteinquader der Fassade sowie die Bildhauerarbeiten sind auf Schiefer versetzt. Die Stärken der Außenmauern zeigen eine außerordentliche Abstufung innerhalb desselben Geschosses, die ein sorgfältiges und sparsames Abwägen der statischen Notwendigkeiten erkennen läßt. Sie betragen im Keller 2,50 bis 3,50 Meter, im Erd- und Hauptgeschoß 1 bis 2 Meter.

Decken und Gewölbe

Der Keller und das Erdgeschoß sind durchgehends



64. Vertikalschnitt durch die Höfe des Nordblockes.

gewölbt, im unteren Halbgeschoß etwa die Hälfte der Räume, im Hauptgeschoß bzw. oberen Halbgeschoß nur die großen Repräsentationsräume und der Ovalsaal (Nordoval), sowie der diesen umlaufende Gang (Tafel 202) aus Gründen der Verspannung. Im übrigen sind Balkendecken verwendet, die vielfach über den größeren Räumen ohne Stützen und am Dachstuhl aufgehängt sind (Abb. 64, 68). Die Gewölbe über den großen Räumen, insbesondere dasjenige über dem Treppenhaus sind auch für den modernen Techniker nicht ohne Interesse. Sie sind sämtlich auf Lehrgerüsten gewölbt, bestehen mit Ausnahme desjenigen über dem Treppenhaus aus porös gebrannten Backsteinen[188] und sind in ein System von überhöhten Gurten eingespannt, das insbesondere über dem Treppenhaus dem eines Dachstuhles gleicht. Gegen die starken Diagonalgurten laufen wie Sparren schwächere von den Widerlagern aufsteigende Parallelgurte an, die unter einander gegen seitliches Ausbiegen wieder durch einen aus den vier Ecken bogenförmig aufsteigenden Gurtenzug versteift sind. Das Gewölbe über dem Weißen Saal (Abb. 69) zeigt bei einer Spannweite von 16 Metern und 4,90 Meter Stichhöhe eine Stärke von etwa 0,30 Meter, die Gurten von 0,60 Meter. Der Gewölbefuß ist auf eine Strecke von etwa 5 Metern vom Widerlager auf rund 0,45 Meter verstärkt. Das größte der Gewölbe, dasjenige über dem Treppenhaus (Abb. 67, 69, 73, 74), das Tiepolos berühmtes Fresko trägt, zeigt bei einer Spannweite von nahezu 19 Metern — in der kleineren Dimension — und einer Stichhöhe von 5,50 Meter eine Stärke von 0,25 bis 0,30 Meter, die Gurten eine solche von 0,60 bis 0,65 Meter und besteht auf einer Strecke von 5 Metern vom Widerlager aus Backstein, von da ab aus Tuffsteinquadern, die Neumann gelegentlich einer Reise nach Koblenz (1741) in »Homburg amb Main« besorgte. Die über einem Rechteck von 19 auf 32,6 Meter aufsteigende flache Mulde, die schon die Bewunderung der Zeitgenossen erregte und den wesentlichsten Teil zu der überwältigenden Großräumigkeit des Stiegenhauses beiträgt, bedeutete für den Erbauer ohne Zweifel ein technisches Wagnis, das durch die Weglassung der Umgangsstützen entstand und Neumanns alleiniges Werk und Verdienst sein dürfte.

Dachstühle

Dieselbe sorgfältige technische Durchbildung wie die übrigen Bauteile zeigen die Dachstühle (Abb. 64, 67, 68, 69), von denen uns wieder die über den großen Gewölben vorzugsweise interessieren. Sie hatten die Aufgabe zu lösen, bei gegebener Außensiluette tiefe Räume freitragend zu überspannen, da die Gewölbe natürlich nicht belastet werden durften, wobei als außerordentlich erschwerendes Moment der Umstand hinzutritt, daß die Gewölbe weit in den Dachraum hineingreifen und dadurch der Raum in Höhe des Dachfußes für die Konstruktion nicht frei ist. Wenn schon der Stuhl über dem Weißen Saal mit seinen Hängewerken, welche

65. Stichkappen des Gewölbes über dem Kaisersaal im Dachraum.
(Der abgebrannte alte Dachstuhl ist durch moderne Eisenkonstruktion ersetzt.)

die hinsichtlich des Gewölbes möglichst tief zu legenden Schlauderbalken tragen, eine hervorragende Lösung darstellt, so bezeichnet wieder der Stuhl über dem Treppenhausgewölbe (Abb. 69 Mitte) den Höhepunkt technischen Könnens und bewältigt eine Aufgabe, die seitdem erst wieder der Eisenbeton und die moderne Eisenkonstruktion gelöst haben.

Das äußere Dachprofil gegen den Ehrenhof (auf der Abb. links) und die Firsthöhe waren aus ästhetischen Verpflichtungen gegen den Ehrenhof, die Raumtiefe und Stichhöhe des Gewölbes aus räumlichen Gründen hinsichtlich des Treppenhauses die gegebenen Faktoren. In den dadurch umgrenzten Raum hatte Neumann einen freitragenden Dachstuhl von 18 Meter Spannweite zu konstruieren, wobei fast der ganze Raum bis zum Kehlgebälk vom Gewölbe beansprucht und für die Konstruktion verloren war. Für den Dachfuß gegen das sog. »Wasserhöflein« (auf der Abb. rechts) verblieb infolge der durch die Asymmetrie veranlaßten geringen Dachneigung ein Konstruktionsraum von etwa 0,70 Meter, durch den die ganze Last des gewaltigen Stuhles auf die Umfassungsmauer übertragen werden mußte. Mit einer Sprengwerkskonstruktion in Verbindung mit doppelten Zugkreuzen hat Neumann das selbst für modernste Hilfsmittel nicht einfache Problem gelöst mit einer Kühnheit und Sicherheit, die allein schon ihm einen ehrenvollen Platz in der Geschichte des Bauwesens erwerben würde, mit einer Konstruktion, die das Höchste an Ökonomie des Raumes darstellt, und die selbst die technische Bedeutung des Gewölbes in Schatten stellt. Die Dachstühle bestehen aus Fichtenholz[189], die besonders beanspruchten Teile, wie Hängesäulen und Zugkreuze meist aus Eichenholz. Die Dachhaut wird durch deutsche Schieferdeckung (Taf. 34, 50) gebildet, die Grate sind mit Bleiblech, die Kehlen mit Kupferblech abgedeckt, die Dachknäufe (Taf. 31, 35, 50) und Wetterfahnen bestehen aus getriebenem Kupfer, die Mansardgesimse (Abb. 58/13) aus Eichenholz, ebenso die Dachgauben (Abb. 70, Taf. 50), die auf den Seiten mit Schiefer verkleidet sind[190].

66. Kuppelgewölbe und Dachraum über der Hofkirche (vgl. Abb. 69).

Vor der Zeit Friedrich Carls wurden die Bauarbeiten im wesentlichen im Taglohn vergeben, wobei ein Palier 9 Batzen, ein Meister 6, ein Geselle 5½ und ein Taglöhner 3 Batzen fränkisch erhielten[191]. Es mag gerade mit Hinsicht auf die derzeitige Einschätzung geistiger Arbeit erwähnt werden, daß die im Baubüro Neumanns beschäftigten Zeichner einen Taglohn von 4 bis 5 Batzen bezogen, also weniger als ein Maurergeselle. Unter der Regierung Friedrich Carls, die durch eine vortreffliche, unter Neumanns energischer Leitung stehende Bauverwaltung ausgezeichnet ist, wurden die Arbeiten im allgemeinen im Akkord vergeben[192]. Der bei Wiederaufnahme der Bauarbeiten im Südblock mit den Unternehmern[193] abgeschlossene Kontrakt, der bezeichnenderweise eine Beilage zur Fortifikationsbaurechnung (1730) bildet, ist uns erhalten und beweist mit den in neun Positionen niedergelegten Vertragsbestimmungen die Sorgfalt, die dem verwaltungstechnischen Teil des Baues zugewendet wurde. Es wurde darin unter anderem vereinbart: Kellermauern und -gewölbe samt Sockel die Ruthe Mauer für 22 Batzen[194], wobei die Gewölbe in der Dicke doppelt gemessen werden durften, »das Erstere Stockwerk mit der Mezanen, wie es die äußere Architectur der dorischen Ordnung ausweiset sambt den Gewölbern und Schied-Mauern, nach Versetzung der gehauenen Steine, Gesimbsern, L.. ssern(?) und dergleichen, Jede Ruthe Zwey Gulden, Nicht weniger« und endlich: »Den Haupt-Stock inclusive mit der oberen Mezanen und deren Schied-Wänden, wie die Ordnung und Composita mit all ihren Gesimbsern, Verdachungen und die Riemenlegung ausweiset, und zwar bey dem letzteren wegen sothaner Versetzung der Steinhauer arbeith, schweren Last-Steinen und der großen Höhe, iede Ruthe pro Drey Gulden, alles fränkischer Wehrung, dergestallten bey Versicherung deren Ehren und Verpfändung deren jetzigen und künftigen Haab und Güttern von rechtschaffener Dauer — und Meisterhaften Arbeith zu machen und zu prästiren . . .« Dabei lieferte das Ärar Sand, Kalk, Wasser, Gerüstholz, Steine, Bretter, Nägel und Karren, so daß die obigen Akkordpreise fast reine Arbeitslöhne darstellen.

Baukosten

Die Baukosten (vgl. dazu die Gesamtzusammenstellung) sind dank der äußerst peinlichen Rechnungsführung fast auf den Heller genau bekannt. Die gesamten Baukosten hatten bei Antritt der Regierung Friedrich Carls (also für den damals stehenden Nordblock) rd. 296 000 Gulden betragen. Die aufgewendeten Gesamtkosten betrugen nach Fertigstellung des Rohbaues rd. 1 101 000 Gulden. Die Kosten von 1744 bis zur Vollendung, also im wesentlichen für Innenausbau, Platzgestaltung und Garten stellten sich auf rd. 462 000 Gulden. Die Ausgaben für ein Jahr schwankten unter der Regierung Friedrich Carls zwischen 10 774 und 113 270 Gulden. Die Gesamtkosten bis zur Bauvollendung können mit rund 1 564 000 Gulden angegeben werden[195].

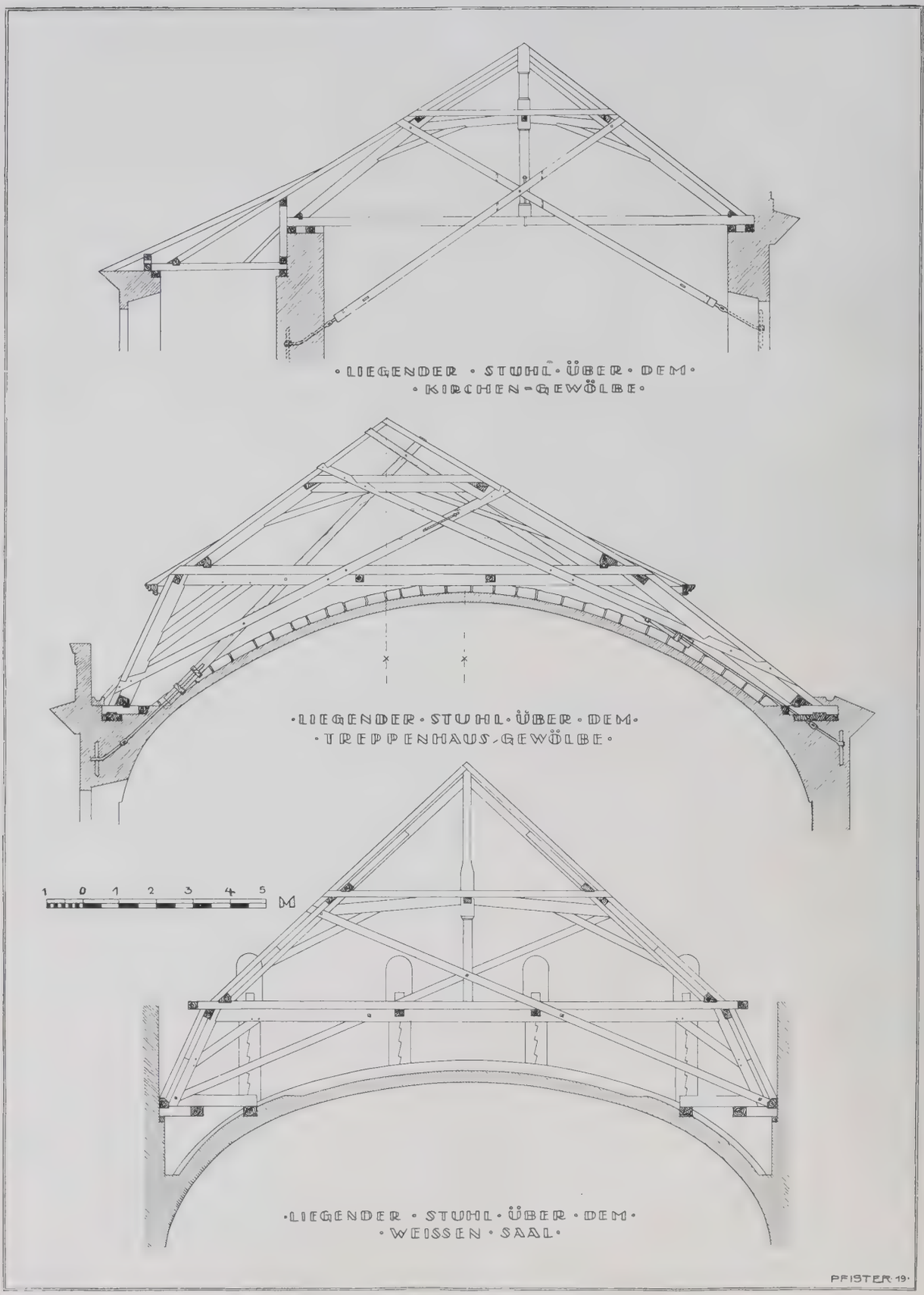
Nach Arbeitsgattungen ausgeschieden, verteilen sich die Rohbaukosten bis 1745 zum Beispiel folgendermaßen:

Maurerarbeit	125 207	Gulden
Steinhauerarbeit	83 738	,,
Bildhauerarbeit	20 018	,,

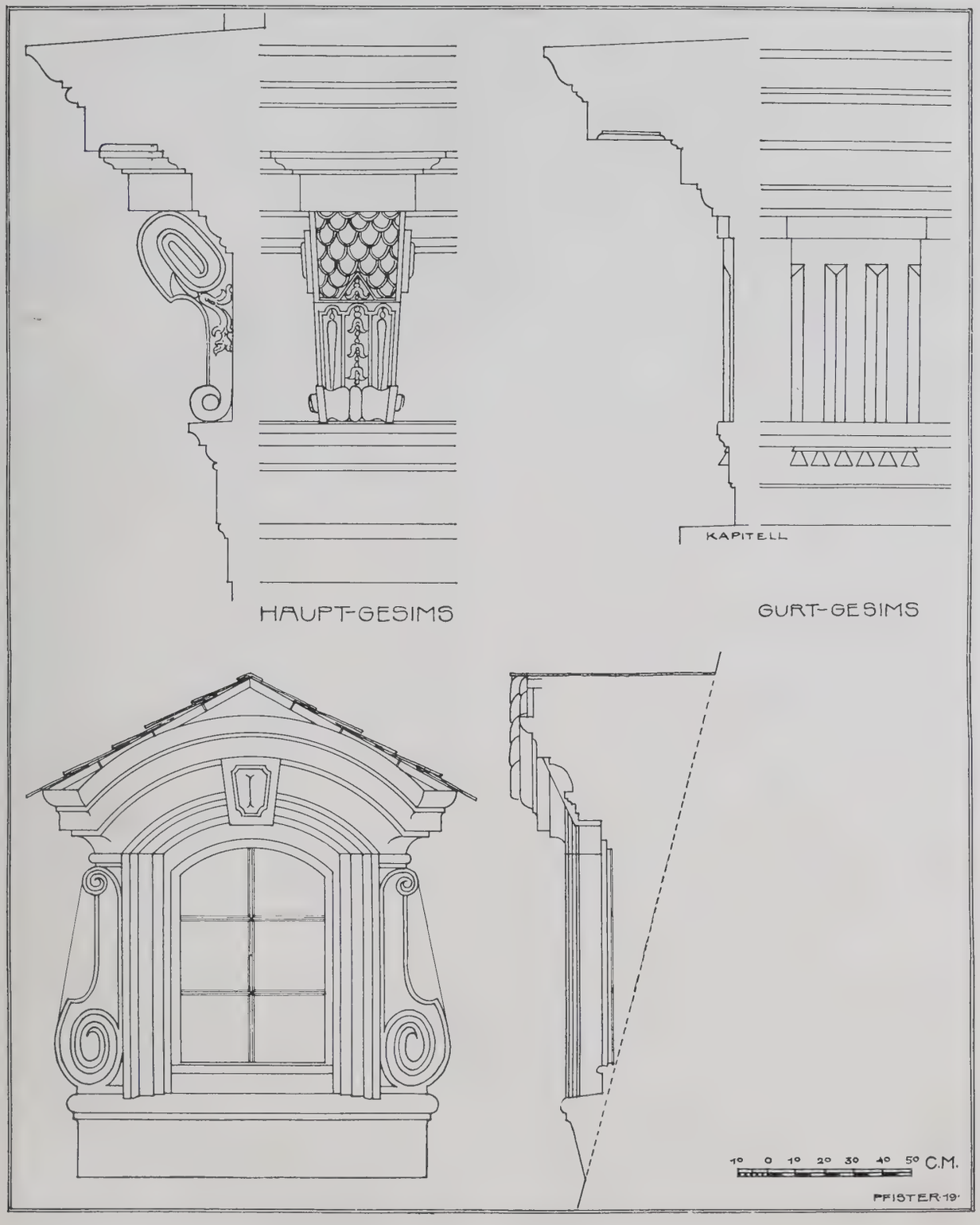
Es entfallen schon für diesen Zeitabschnitt, der den

67. Muldengewölbe und Dachstuhl über dem Treppenhaus (vgl. Abb. 69).

68. Dachstuhl des hinteren Südpavillons im Ehrenhof.



69. Profile der alten Dachstühle über den großen gewölbten Räumen.



70. Hauptgesims und Gurtgesims. Dachgaube der unteren Mansarde.

ganzen Rohbau umfaßt, von dem Gesamtkostenaufwand mit 1 101 000 Gulden rd. 457 000 Gulden, also nahezu die Hälfte auf die Innenausstattung und Dekoration, wozu wir die sehr ins Gewicht fallenden Schmiedearbeiten rechnen. Diese allein beanspruchten einen Gesamtaufwand von rd. 137 000 Gulden, die Eisenarbeiten am Ehrenhofabschluß allein 28745 Gulden, wobei das Pfund Eisen zu 9½ Batzen gerechnet wurde. Für die Zeit des Rohbaues entfallen auf

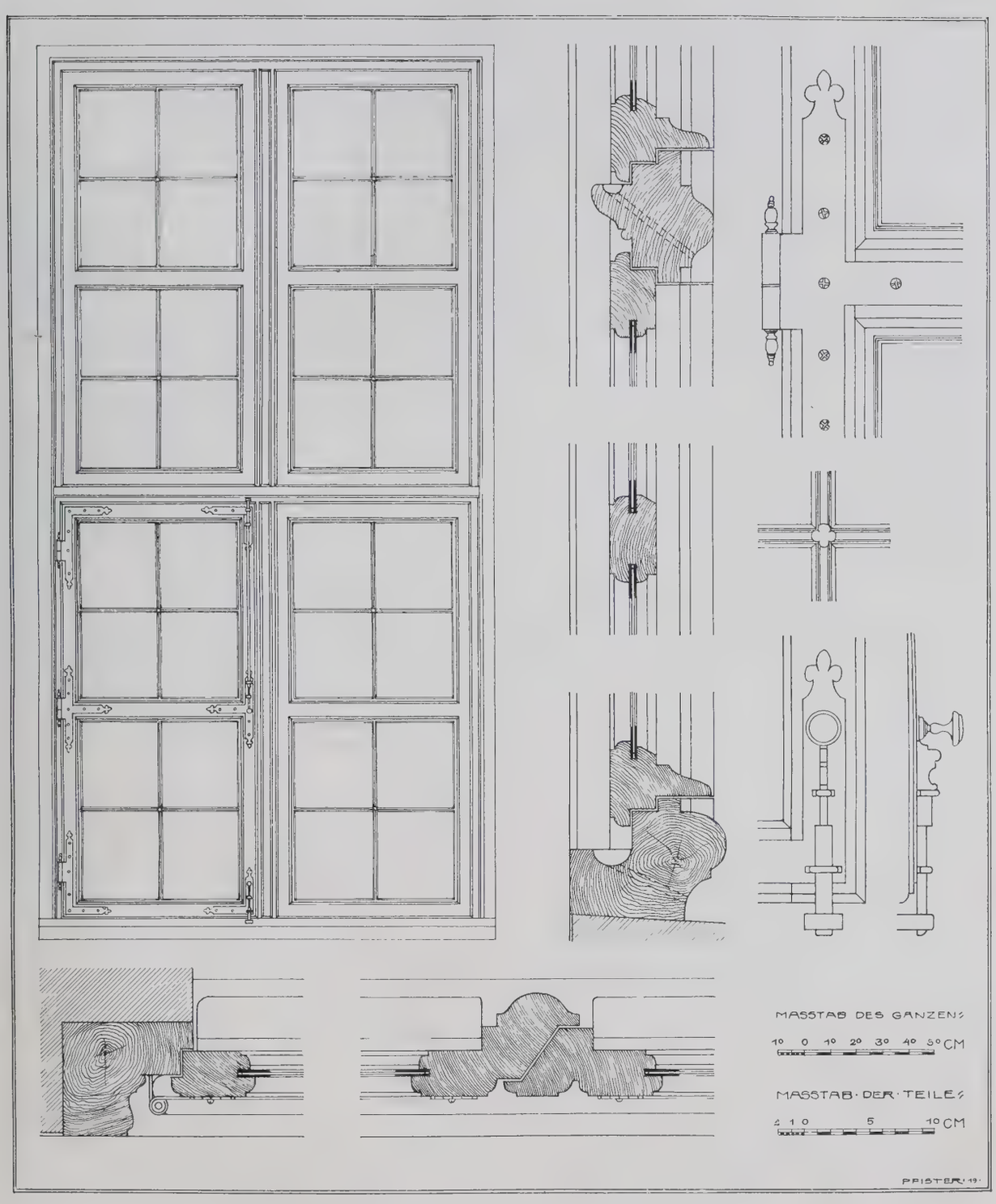
Stuckaturarbeit	rd. 20 000	Gulden
Gipsmarmorarbeit . . .	rd. 38 000	,,
Vergolderarbeit	rd. 28 000	,,
Malerarbeit (ohne die großen Decken) . . .	rd. 26 000	,,

Die Stuck- und Gipsmarmorarbeiten im Weißen Saal allein betrugen 7752 Gulden, im Spiegelkabinett 3004 Gulden. Für Spiegel wurden in einem Jahr gelegentlich 7130 Gulden verrechnet.
Tiepolo erhielt für die Bemalung des Kaisersaalgewölbes 10 000 Gulden, für das Treppenhausfresko 12 000 Gulden, außerdem für sich und seine Söhne eine Gratifikation von 3000 Gulden, die Umzugskosten mit 3000 Gulden und für sich, Familie und Dienerschaft freie Kost und Wohnung im Schloß. Er hatte mittags acht und abends sieben Speisen zu beanspruchen. Das Verhältnis von Rohbau zu Ausbau errechnet sich so, daß nahezu zwei Drittel der gesamten Baukosten auf die Innenausstattung und die dekorativen Arbeiten treffen. Auch dieses rein materielle Zahlenverhältnis läßt einen Schluß zu auf die überragende Stellung, welche die Dekorateure in des Wortes edelster Bedeutung in der Kunst des 18. Jahrhunderts einnahmen.

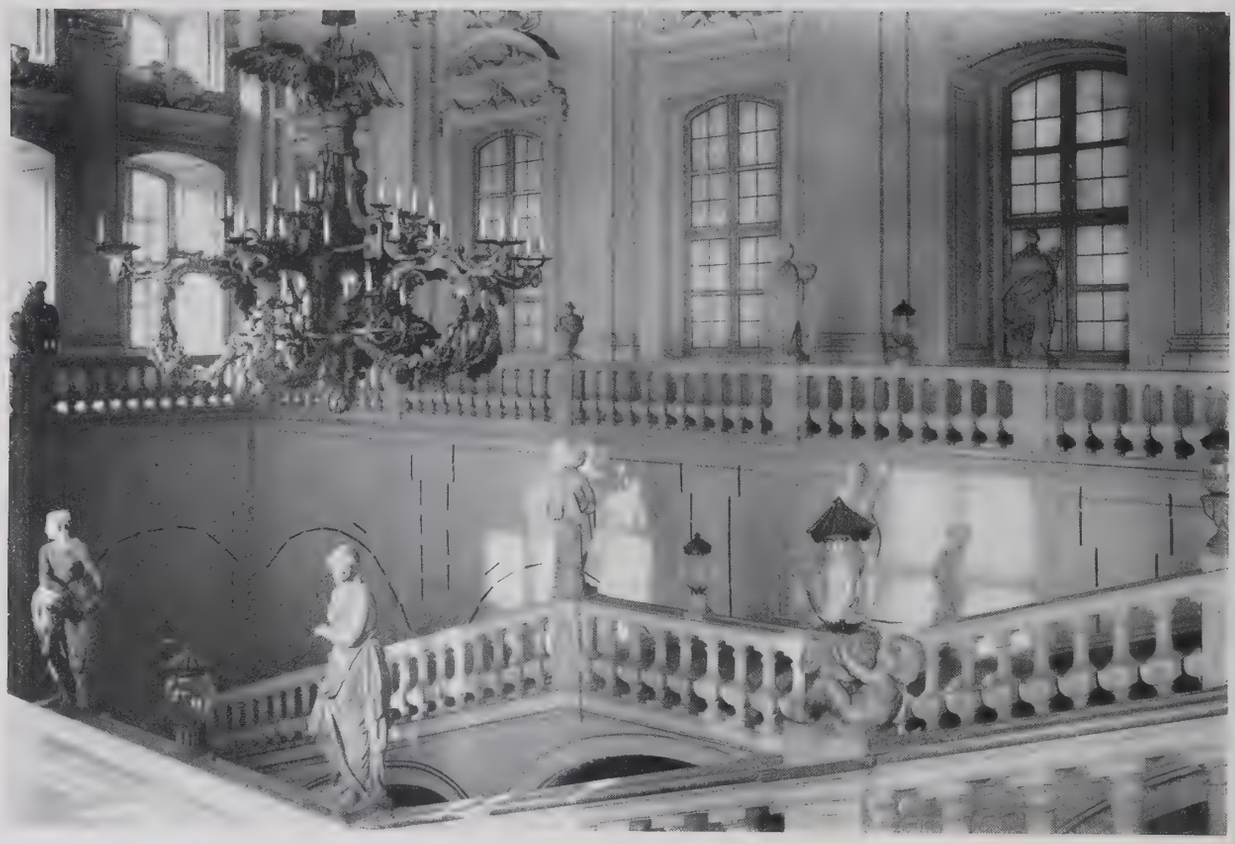
EHEMALIGER ZUSTAND UND ZUKUNFT

Denkmalpflege

Es ist Denkmalpflege im höheren Sinne des Wortes, wenn sich die Unterhaltungs- und Instandsetzungsarbeiten am Baudenkmal auf die Erforschung des geschichtlichen Zustandes stützen, wenn der Pfleger die Verpflichtung fühlt — soweit das dem Nachgeborenen eben möglich ist —, seine pflegerische Tätigkeit im Geist und Sinne des Schöpfers zu verrichten. Die Berechtigung einer rein mechanisch konservierenden Tätigkeit ließe sich unter Umständen wissenschaftlich vertreten, wenn sie überhaupt möglich wäre. Aber ein Bauwerk ist selbst als Ruine noch ein lebendiger Organismus und kann weder in eine schützende Vitrine gestellt noch mit einem erhaltenden Firnis überzogen werden wie ein Museumsobjekt, es muß und wird sich wandeln, aller menschlichen Wissenschaft zum Trotz, weil es aus seinem kosmischen Zusammenhang als Stück der Erdrinde nicht gelöst werden kann und darf. Zwei grundsätzliche Möglichkeiten gibt es im Verhältnis zum Baudenkmal. Die eine ist diejenige der alten schaffenssicheren Epochen, die das Vergangene als ihr verfallen ansahen und das Recht beanspruchten, es im Sinne ihrer Zeit zu ersetzen oder doch umzuformen und rücksichtslos in den Dienst der eigenen Kunstanschauung zu stellen. Wer im Hinblick auf den Stand unserer künstlerischen Kultur auch heutzutage das Selbstbewußtsein und den Mut zu dieser Methode aufbrächte, dem müßte zwar die Verantwortung vor der Geschichte überlassen bleiben, aber es könnte ihm nicht grundsätzlich widersprochen werden. Der Sinn des Denkmals würde dabei allerdings zerstört. Gerade diesen Sinn bewahrt die andere Möglichkeit, die darin bestehen sollte, das Kunstwerk als solches in dem Zustand zu erhalten bzw. wieder herzustellen, in dem es seinerzeit geschaffen wurde als Denkmal nicht der Verfallsstufe, in der die Denkmalpflege zufällig eingesetzt hat, sondern als ein lebendiges Dokument des Geistes der Zeit, die es entstehen ließ. Versuchen wir doch auch ein Bildnis Dürers so zu erhalten, wie er es gemalt, und nicht so, wie es eine spätere Zeit zufällig umgestaltet hat oder wie es durch natürliche oder gewaltsame Zerstörung geworden ist[196]. Diese an sich so naheliegende Methode wird in der modernen Denkmalpflege äußerst selten geübt, vielleicht weil sie einen gewissen Mut und Kenntnisse auf Gebieten erfordert, die dem zünftigen allzu wissenschaftlichen Denkmalpfleger bedauerlicherweise meist fernliegen.
Sie setzt nicht nur die Kenntnis der Zeit und ihrer Kunst im allgemeinen, sondern auch die Einzelkenntnis der alten künstlerischen Arbeitsmethoden und Handwerksgebräuche und die Fähigkeit der Einfühlung in historische Baugesinnung und Baugepflogenheiten voraus[197]. Wo die Denkmalpflege einsetzt, muß zugleich die rekonstruktive Arbeit einsetzen, auch wenn zur Rekonstruktion selbst nicht geschritten werden kann oder will. Denn auch die rein erhaltende Arbeit wird sich ganz anders gestalten, wenn sie vom originalen Zustand des Kunstwerkes ausgeht, als wenn sie den



71. Fensterstock der Erbauungszeit mit seinen Einzelheiten.



72. Blick in den Treppenschacht mit kenntlich gemachtem Befund der alten Steinfugen (vgl. Taf. 58).

fruchtlosen Versuch macht, den zufälligen augenblicklichen Zustand mit wissenschaftlicher Präzision festzuhalten. Das erstere ist geistige und künstlerische, das letztere wissenschaftlich-mechanische und zur endlichen Erfolglosigkeit verdammte Arbeit. Gottfried Sempers Erkenntnis »Wir haben das übriggebliebene entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen«, gilt nicht nur für die Antike, auf die es Semper bezog, sondern für die überwiegende Mehrzahl aller Baudenkmäler und auch für die Würzburger Residenz! Bei all ihrer auch heute und im jetzigen Zustande noch wirksamen großen Schönheit ist sie doch eine Ruine, sobald wir von ihr verlangen, daß sie uns die künstlerischen Absichten ihrer Zeit vergegenwärtige. Die seit den Tagen ihrer Erbauung vorgegangenen Veränderungen sind teils durch gewaltsame Eingriffe, teils durch das natürliche Altern veranlaßt, teils durch Ersetzen alter durch neue Werte, teils durch die rohe und sinnlose Vernichtung der Substanz vor sich gegangen.

Die erste und zweite Bischofswohnung sind dem Wandel des Zeitgeschmackes zum Opfer gefallen und durch neue Werte ersetzt worden, die freilich nach unserem durch den zeitlichen Abstand geschärften Urteil den alten nicht annähernd gleichkommen. Den ehemaligen Zustand wieder herzustellen, ist uns weder auf dem Papier möglich, noch wäre es in der Wirklichkeit zu verantworten.

Rekonstruktion des Treppenhauses

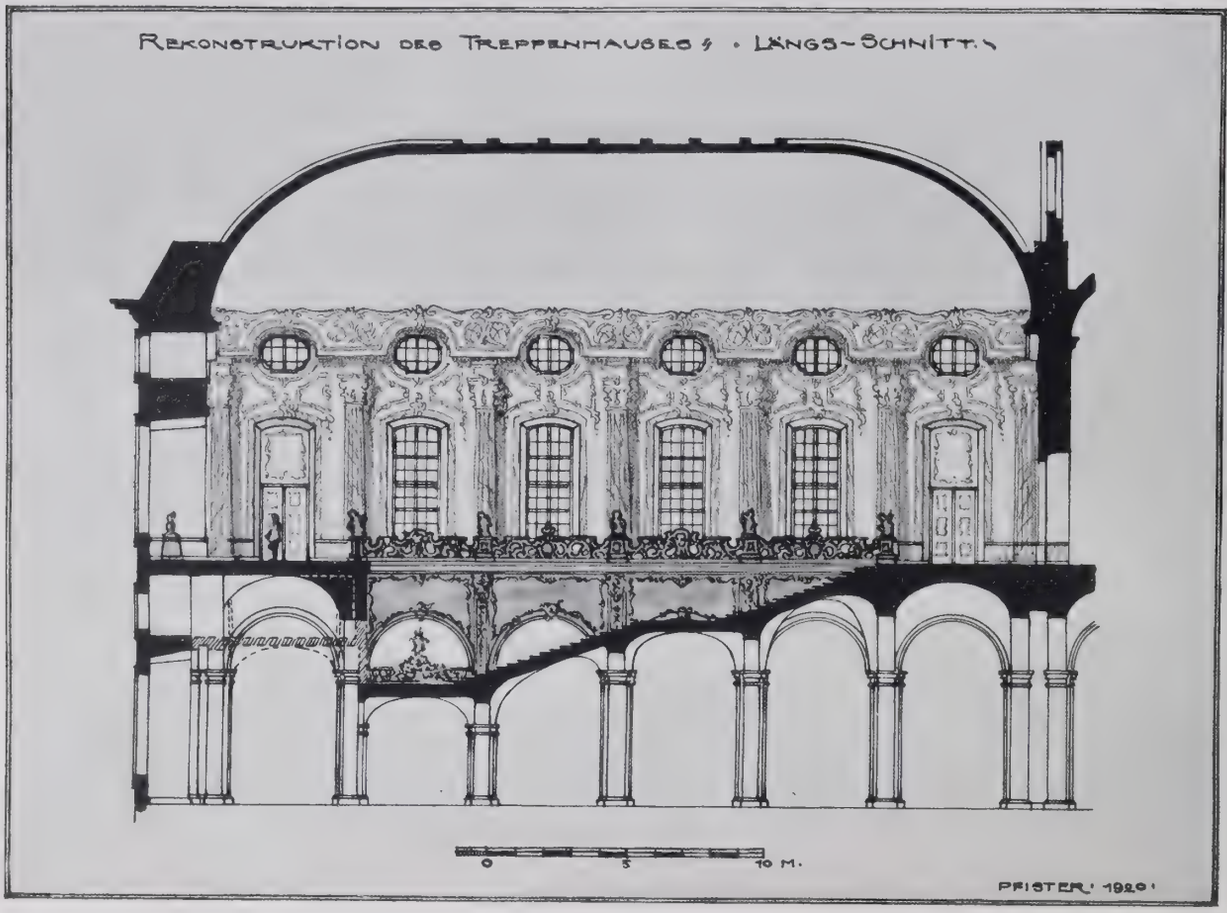
Mit dem Treppenhaus verhält es sich ähnlich, nur mit dem Unterschied, daß wir hier in der Lage sind, den ehemals geplanten Zustand mit ziemlicher Genauigkeit wiederherzustellen, was insofern eine Forderung der Gerechtigkeit ist, als sich dabei zeigen wird, daß man den Künstlern der Erbauungszeit unrecht damit getan hat, das Treppenhaus in seiner jetzigen Form zu bewundern.

Man hat bisher geglaubt, daß der Stil à la grecque nur die ehemalige Dekoration des Treppenhauses verdrängt habe, ohne sich über die Art dieser Dekoration Gedanken zu machen. Nun braucht man kein Fachmann zu sein, um die vom Umkehrungspodest aufsteigende hohe und ganz im Schatten liegende Schachtwand als Fremdkörper im räumlichen Gefüge des Treppenhauses zu empfinden (Taf. 55, 58)[198].

Davon ausgehend wurden bei mißtrauischer Betrachtung der Schachtwände Risse im Verputz beobachtet, die in ein System gebracht werden konnten, das den ehemaligen Zustand des Treppenhauses enthüllt (Abb. 72 und Taf. 58). Die in ihrer klassizistischen Glätte langweiligen Schachtwände waren ehedem von Halbkreisbögen durchbrochen, die zwischen flache Wandpilaster, welche dem Stützensystem des Erdgeschosses entsprachen, eingespannt waren. Die Durchdringungslinie dieser später weggehauenen Pilaster mit den Treppenstufen tritt auf diesen noch heute als Steinfuge in die Erscheinung. Drei solcher Bögen kamen auf die Breitseite des Umkehrungspodestes zu stehen, je einer auf die beiden Schmalseiten und je zwei auf die aufsteigenden Treppenläufe, von denen der eine schon fast völlig vom Treppenlauf überschnitten wurde (Abb. 73, 74)[199]. Eine Schwierigkeit bei der Rekonstruktion bildete zunächst das zwischen dem Treppenschacht und dem hinteren Nordhof eingespannte Halbgeschoß, dessen Boden zwar etwas höher liegt als derjenige des normalen Mezzanins, das aber trotzdem nicht unerheblich in die drei Bögen des Umkehrungspodestes von oben hereingeragt und den Durchblick zum Teil verdeckt haben würde.

Diese auf Grund des örtlichen Befundes aufgestellte Hypothese wurde später durch folgende Funde bestätigt und erklärt: Im Gebrauch der Schloßverwaltung befindet sich ein alter Grundrißplan des unteren Halbgeschosses, in dem neben den Treppenschachtmauern geschrieben steht »zugemauert«[200]. Eine ganze Anzahl der alten Pläne der Sammlung Eckert (vgl. Abb. 40, 48) zeigen am Podest ein Treppengeländer, das bei einer geschlossenen Schachtwand zum mindesten überflüssig wäre. Ein Grundrißplan des unteren Halbgeschosses (S.E.325) von 1745 zeigt die jetzige Schachtwand gegen den hinteren Nordhof in Stützen aufgelöst und dazwischen mit Blei die spätere Zumauerung angedeutet. Die völlige Klärung brachte dann die Identifizierung einer Anzahl von alten Handzeichnungen mit der unter Friedrich Carl geplanten Dekoration des Treppenhauses. Eine Reihe von zehn Blättern des Joh. Wolfg. von der Auvera stellen Entwurfskizzen für die Dekoration der über den Bögen stehenbleibenden Mauerflächen und der trennenden Pilaster dar. Die Zeichnungen stimmen in den Maßen mit dem Ortsbefund so vollkommen überein, daß jeder Zweifel ausgeschlossen wäre, auch wenn nicht ein Blatt am Rande eine handschriftliche Notiz über den Platz der Bestimmung trüge. Diese Blätter bestimmen auch die schon an den Fugen beobachtete obere Verbreiterung der Lisenen als die ehemaligen Pilasterkapitelle (Abb. 72). Über die Austeilung der einzelnen Entwürfe wird bei der Dekoration gesprochen werden. In eines der Blätter (Abb. 104) ist mit Blei in den Bogen eine aus Rocailleformen gebildete steinerne Brüstung eingezeichnet, die eine Laterne trägt und für einen der Bögen am Umkehrungspodest, vermutlich den mittleren, auf den man beim Besteigen der Treppe zugeht, bestimmt gewesen sein muß. Dieser Entwurf läßt keinen Zweifel darüber, daß der Bogen vollkommen offen war und die durchbrochene Brüstung und die Laterne wie Filigranarbeit gegen das aus den Fenstern des hinteren Nordhofes hereinfallende Licht stehen sollten. Voraussetzung dazu wäre aber das Fehlen des Halbgeschosses hinter dem Treppenschacht.

Ein zweiter Entwurf, der stilistisch um etwa drei bis vier Jahre später zu setzen ist (Abb. 105), zeigt denselben Bogen fast ganz geschlossen und nur einige niedere Durchblicke über dem Boden freilassend[201]. Im Zusammenhang mit dem ersten Entwurf und dem jetzigen Tatbestand ergibt sich daraus der Schluß, daß das jetzige Halbgeschoß ursprünglich nicht vorhanden, sicherlich nicht geplant war (erster Entwurf) und später eingebaut wurde, was den zweiten Entwurf nötig machte, dessen Durchblicke in der Höhe tatsächlich mit dem unter dem Halbgeschoß freibleibenden Raum übereinstimmen. Beide Entwürfe fallen noch in die Zeit der Bauarbeiten im Treppenhaus, so daß ohne Freilegungen der Steinsubstanz nicht mit Sicherheit festzustellen ist, welcher der beiden Zustände tatsächlich ausgeführt war und wann das Halbgeschoß eingebaut wurde[202]; sicher ist jedoch, daß die zum ersten Zustand gehörigen Lisenen vorhanden waren. Der zweite Zustand wurde auf Befehl Ingelheims geplant und kam mit Ausnahme der Einfügung des Halbgeschosses wahrscheinlich nie zur Ausführung. Schon diese jedoch bedeutete eine Verunglimpfung des ursprünglichen barocken Treppenhausgedankens, dessen Sinn der Klassizismus dann völlig ausgelöscht hat. Auch im Hauptgeschoß entspricht der jetzige Zustand nicht nur hinsichtlich der Dekoration, sondern auch im architektonischen System nicht dem ursprünglichen. Die ehemaligen Oberfenster der Ostwand, die heute noch im »Wasserhöflein« bzw. in der kleinen Kammer daneben hinter dem klassizistischen Stuck vorhanden sind, waren ehedem gegen das Treppen-

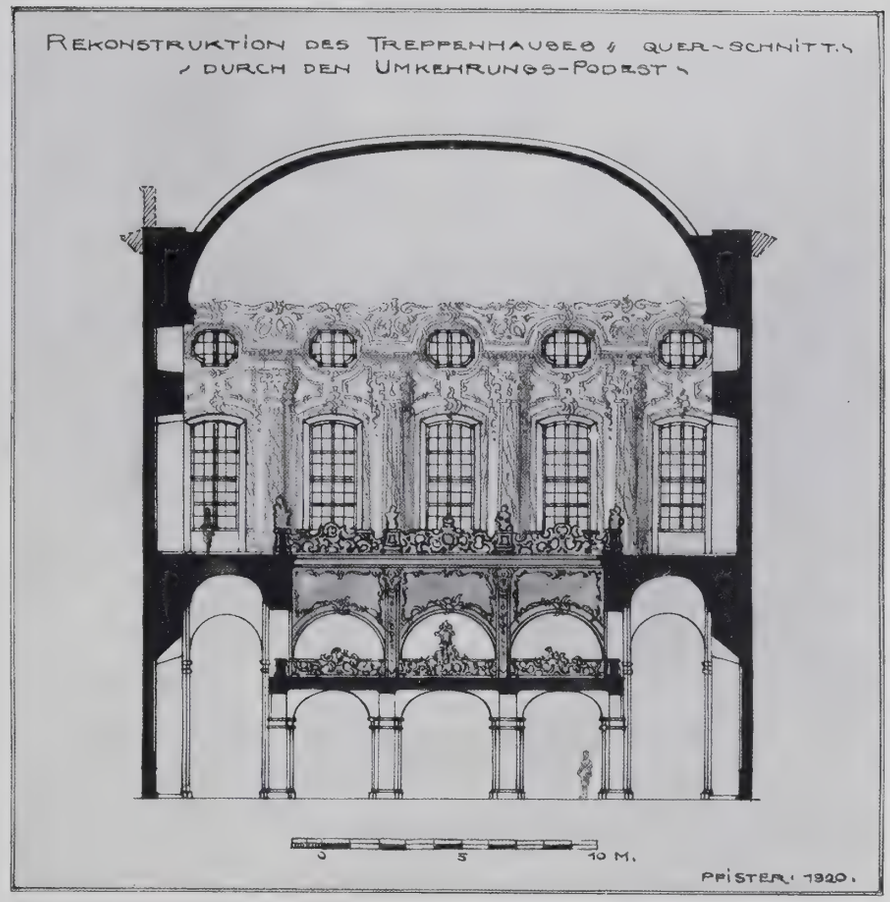


73. Treppenhaus: Rekonstruktion der um 1744 geplanten Gestaltung, Längsschnitt.

haus geöffnet, genau wie heute noch diejenigen gegen den hinteren Nordhof (vgl. Taf. 58), und dasselbe gilt — schon aus Gründen der Symmetrie — für die drei Fensterachsen gegen den Ehrenhof. Die an den Langwänden verbleibenden drei bzw. vier Achsen, die auf dahinterliegende Innenräume zu stehen kamen, müssen wir uns als Blindfenster denken, in denen die Fenster durch Spiegelscheiben ersetzt waren ganz in demselben Sinn, wie wir das im Kaisersaal heute noch sehen, dessen Gliederung überhaupt für die Rekonstruktion der Planung zur Zeit Friedrich Carls als Grundlage gedient hat[203]. Ein erhaltener Grundriß von 1735 (S. E. 308) begründet den dargestellten Zustand: je eine Dreiviertelsäule ist zwischen die Fenster gestellt und die Postamente des Umganggeländers sind in die Säulenachsen gesetzt, die den Pfeilerachsen des Erdgeschosses entsprechen (Abb. 73, 74).

Wenn wir uns nun zusammenfassend den unter Friedrich Carl geplanten Zustand des Treppenhauses vergegenwärtigen, so unterscheidet er sich vom jetzigen vor allem durch eine viel stärkere Auflösung der Wandfläche sowohl im Treppenschacht als auch im oberen Umgang. Die offenen Bögen auf dem Umkehrungspodest gewährten Durchblikke auf die Erdgeschoß- und unteren Mezzaninfenster und ließen von diesen das Licht auf die Treppe selbst hereinfluten, wobei sich die lebhaft bewegten, stark durchbrochenen Brüstungen mit den Laternen siluettenhaft gegen das Licht abhoben. Die den Brüstungen in den Bögen ähnlichen Treppengeländer, die mit gleich filigranhafter Wirkung und starker Bewegung den aufsteigenden Treppenläufen folgen sollten, können wir uns vorstellen, wenn wir uns Auveras Attikabrüstung der Ehrenhofportalwand (Abb. 97, Taf. 34) vergegenwärtigen. Von derselben Bildung muß das Brüstungsgeländer des oberen Umganges beabsichtigt gewesen sein. Dieser selbst erhielt aus fünf heute verschlossenen Oberfenstern Licht, und seine Wände hätten durch die natürlich stark farbigen Dreiviertelsäulen, den vergoldeten und getönten Stuck unendlich viel mehr Leben und Bewegung vermittelt, als es die heutige klassizistische Ausbildung vermag. Gerade

das Rokokohafte des ursprünglich geplanten und leider nie verwirklichten Zustandes, das komplizierte Ineinanderwirken von durch Stützen und Bögen getrennten und durch die Durchbrechungen und die Durchblicke doch wieder geeinten Räumen zu einem Licht- und Raumkonzert von berückender Vielfältigkeit und Unbegrifflichkeit hat die klassizistische Ernüchterung der mathematisch empfundenen Schachtwände wohl für immer zerstört. Haben wir uns die Treppenhausabsichten der Zeit Friedrich Carls ganz im Geiste der Kaisersaal-Ausstattung vorzustellen, so mögen die Dekorationspläne unter Greiffenklau vollkommen im Banne von Tiepolos Decke weit mehr auf die Farbe allein eingestellt gewesen sein. Davon wird bei der Geschichte der Dekoration (vgl. S. 118 ff.) gehandelt werden.



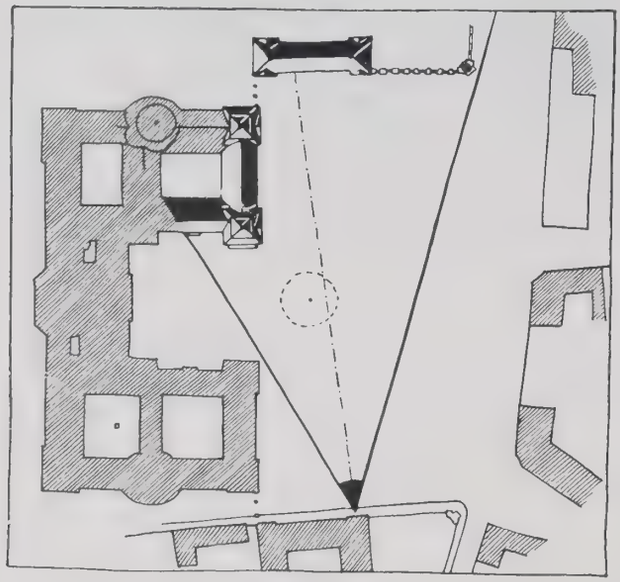
74. Treppenhaus: Rekonstruktion der um 1744 geplanten Gestaltung, Querschnitt.

Rekonstruktion des Ehrenhofabschlusses

Noch weit schmerzlichere Wunde als dem Treppenhaus wurde dem Ehrenhof, dem Platz, ja der Gesamtheit der Bauanlage geschlagen durch die verbrecherische Vernichtung des Ehrenhofabschlusses. Von Anfang an geplant, ist die ganze Anlage im Grundriß, in der Fassadenbildung, in der Festsetzung der Höhenproportionen und selbst im Rhythmus des Schmucksystems auf dieses köstlichste der Gitterwerke eingestellt, das, Wand und Tor zugleich, dem Eigenmaßstab des Ehrenhofes erst Sinn gab und die nunmehr einsam ragenden Platzwände des Nord- und Südblockes verband, ohne die große Dreiachsigkeit der Gesamtwand zu zerstören, ohne das Erlebnis der Konkavität des Ehrenhofes vom Platz aus zu schmälern, und doch den Ehrenhof selbst erst als Selbstraum schaffend. Das große barocke Geheimnis des Raumes hinter dem Gitterschleier ist hier roh zerstört!

Hier kann der Denkmalpfleger nicht im Zweifel sein, was seine Pflicht ist: Wiederherstellung![204]. Mit einigen rekonstruierenden Skizzen (Abb. 77, 78; Taf. 10, 12) haben wir versucht, die ehemalige räumliche Wirkung zurückzurufen. So unvollkommen diese Versuche sein mögen, sie genügen um zu zeigen, daß der jetzige Zustand den eigentlichen Sinn des architektonischen Aufbaues vollkommen verfälscht und daß die Forderung der Wiederherstellung nicht eine historische, sondern rein künstlerische ist. Man wende nicht ein, daß unser Können nicht ausreiche, das köstliche Rokokowerk wiederherzustellen; denn ein gütiges Geschick hat uns ein zeichnerisches Quellenmaterial erhalten, das eine wissenschaftlich einwandfreie, historisch getreue Rekonstruktion ermöglichen würde. Jedoch wir wollen im Prinzip einer sklavisch-historischen Wiederherstellung als dem einzig Möglichen gar nicht das Wort reden, denn nicht um die noch so bewundernswerten Einzelleistungen kann es sich dabei handeln, sondern nur um die räumlichen Funktionen des ehemaligen Gitters, wobei sich freilich ungewollt der Gedanke einstellt: wer würde wagen, es besser zu machen, als es war? — Auch

75. Blick gegen die südliche Platzwand. (Vgl. Abb. 77.)



76. Grundriß zu Abb. 75.

quantitativ könnte man zunächst sehr bescheiden sein. Das menschliche Auge und das optische Vorstellungsvermögen sind wohlgeeignet und bereit, die Andeutung zum Ganzen zu ergänzen, die deutliche Absicht für die Wirklichkeit zu nehmen!

Man stelle erst einmal nur die beiden noch vorhandenen Herkulesgruppen der Auvera nach Entfernung des Brunnens (dessen Armseligkeit ein stiller Platz in einer modernen Anlage gegönnt sei) auf ihren angestammten Platz und man wird staunen, mit welcher Intensität nur diese beiden Postamente mit ihren Figuren »Wand« darstellen und was sie räumlich schon leisten würden. Eine andere Generation mag dann einmal die Obelisken hinzufügen, als die Angelpfosten dieses einst repräsentativsten aller deutschen, ja aller europäischen Portale.

Ehemaliger Zustand des Ehrenhofes

Wenn wir schon beabsichtigen, die ehemalige künstlerische Wirkung der Gesamtanlage wieder heraufzubeschwören, so müssen wir für den Ehrenhof noch einmal an die »sieben Bögen« erinnern (vgl. S. 40 f. und Taf. 19), die freilich schon die Zeit der Erbauung umgestaltete, vor allem aber auch an den ehemaligen Zustand der jetzt trocken-klassizistischen Einfahrtstore (vgl. Taf. 21). Auch sie trugen einmal das prickelnd-heitere Gewand des 18. Jahrhunderts und das Gitterwerk des Ehrenhofabschlusses fand in ihren köstlich-reichen Oberlichtgittern, deren Form uns in einem alten Entwurf (Abb. 106) erhalten ist, sein Widerspiel (Einzelheiten vgl. S. 122). Ähnliches Gitterwerk verschloß wohl einst auch die Öffnungen der Sala terrena gegen den Garten (vgl. S. 122 und Taf. 28, 29).

Die alte Fensterteilung

Eine weitere nicht unwesentliche Entstellung der Gesamtwirkung bedeuten die im 19. Jahrhundert angebrachten äußeren Fensterläden und das Ersetzen der alten Scheibenteilung (vgl. Abb. 15, 57, 71, 84) durch größere Fenstertafeln. Den ehemaligen Zustand vermittelt uns noch heute die Front am Rennweg (vgl. Taf. 24) und die unangetasteten Binnenhöfe (vgl. Taf. 30), wobei allerdings die schwächlichen Gitter der Erdgeschoßfenster zu ab-

77. Blick gegen die südliche Platzwand mit rekonstruiertem Ehrenhofabschluß. (Vgl. Abb. 75.)

strahieren sind (vgl. auch Taf. 20, 29). Die bisherigen denkmalpflegerischen Betrachtungen haben sich ausschließlich auf die Form bezogen. Die Unzulänglichkeit des jetzigen Zustandes der Residenz wird uns aber erst ganz offenbar werden, wenn wir uns dem Kunstmittel zuwenden, das vielleicht in keiner Epoche der Architektur eine größere Rolle gespielt hat, als im 18. Jahrhundert, nämlich der Farbe.

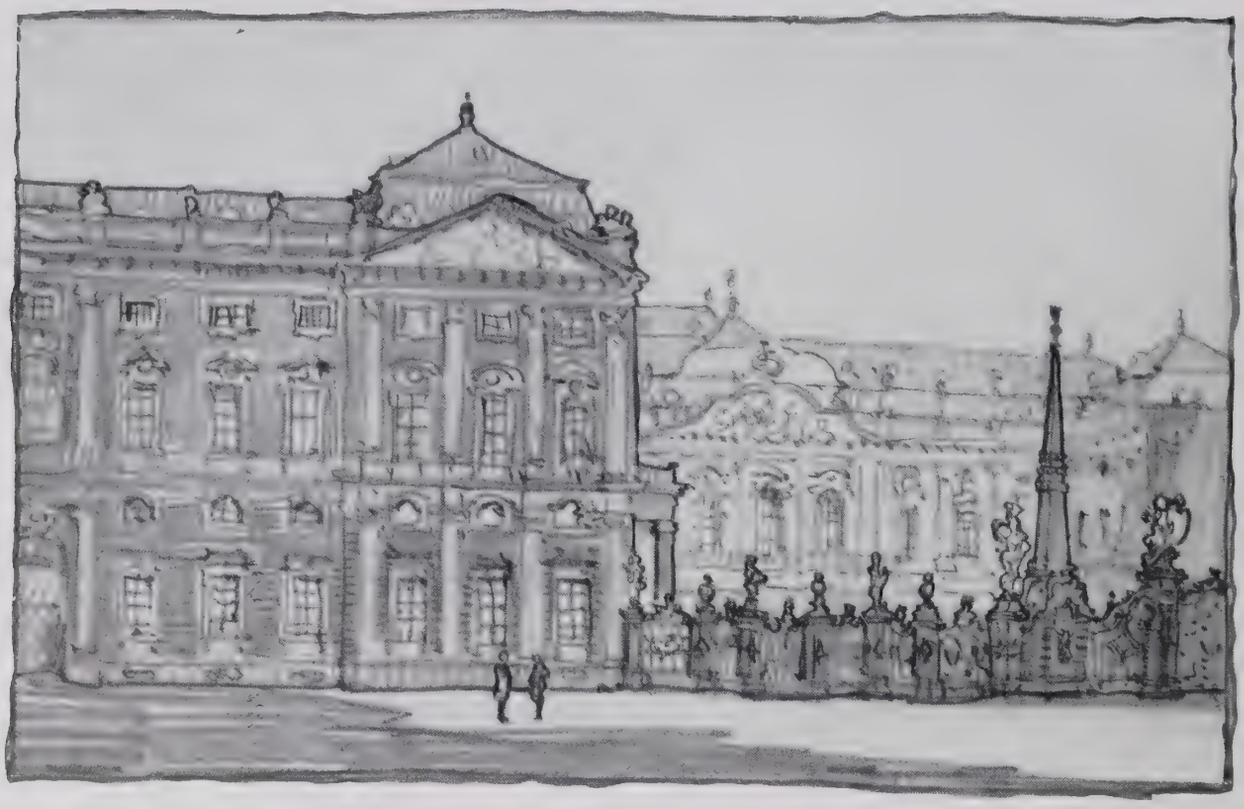
DIE FARBE IN DER ÄUSSEREN ERSCHEINUNG

»Die Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden«.

Man hat häufig die »herrliche graugelbe Farbe« des Sandsteines bewundert, aus dem der Residenzbau gebildet ist. Diese Bewunderung ist nur verständlich aus dem verhängnisvollen Verhältnis heraus, in dem der moderne Mensch und insbesondere der moderne Architekt zum Haustein als Baumaterial steht. Ihm ist der Haustein in erster Linie »kostbares Material«, »Oberfläche bildendes« Material, das andere »Verkleidungen« des Mauerkörpers ersetzt und zugleich die »edelste« von allen Arten von Oberflächen bildet. Der rein materielle Wert ist dabei mit dem künstlerischen nur allzuoft verwechselt worden.

Das Verhältnis der Alten zum Haustein ist zu allen Zeiten ein anderes gewesen, ein natürlicheres. Dem Baumeister des Mittelalters wie der folgenden Jahrhunderte ist der Stein im Baukörper nichts anderes als der Träger der Form, genau so wie der Backstein, das Holz oder der Mörtel, und die Motive zur Verwendung von Haustein am Außenbau sind primär stets praktisch-technische, nicht künstlerische gewesen. Wo sich dann durch eine zufällig günstige Eigenfarbe des Steines künstlerische Wirkungen erzielen ließen, hat man diese natürlich nicht verschmäht, aber man hat sie nie streng gegen die Verwendung künstlicher Farbe abgegrenzt. Der Architekt hat sich die Souveränität des künstlerischen Gestaltens nicht durch eine von den Modernen zu Unrecht empfundene Verpflichtung gegen den Haustein verkümmern lassen, er hat diesen grundsätzlich als Baumaterial nur dort verwendet, wo er ihm von Natur aus zur Hand stand und also den Begriff des »Außergewöhnlichen« nicht für sich beanspruchen konnte[205]. Stand er nicht in so großer Menge zur Verfügung, daß der ganze Mauerkörper daraus gebildet werden konnte, dann wurde seine Teilverwendung wieder nicht durch künstlerische, sondern durch praktisch-technische Gesichtspunkte bestimmt, er wurde dort verwendet, wo es galt, bestimmte Formen präzis zu gestalten, während die übrigen Flächen anderem Material überlassen wurden. Die Farbe aber wurde verwendet ohne jede Rücksicht auf das Material der Form, ausschließlich nach künstlerischen Gesetzen, und sie überzieht grundsätzlich Putz, Stein und Holz in gleicher Weise und ohne das moderne Bedenken, daß etwas »Kostbares« verdeckt werden könnte!

Davon machte auch die Würzburger Residenz als reinster Ausdruck der Kunstgesinnung des 18. Jahrhunderts keine Ausnahme. Und dieses Jahr-



78. Nordblock mit Einblick in den Ehrenhof und rekonstruiertem Gitterabschluß.

hundert ist die Zeit der bunten Porzellane, eine Zeit, die alle nur erdenklichen Ausdrucksmittel mit Inbrunst spielen und sich aber auch nichts entgehen läßt, was irgendwie geeignet sein könnte zu variieren, zu differenzieren oder zu steigern, am allerwenigsten aber die Farbe! Auch die Fassaden der Würzburger Residenz waren farbig[206].

Wir sind ein sinnlich schwächliches Geschlecht und nicht mehr gewöhnt, starke Farben in der Architektur zu ertragen; daher die Bewunderung des grüngelben Sandsteins am Residenzbau. Im 18. Jahrhundert war dieser Stein überzogen mit einem herrlichen leuchtend-warmen Ockergelb, der Grundfarbe der Barockarchitektur, die architektonischen Gliederungen aber, Pilaster, Gurt- und Hauptgesimse, Öffnungsrahmen, Attika und Gebälk setzten sich hell, wohl silbergrau dagegen ab. Die Figuren, Trophäen und Vasen auf der Attika, in den Giebeln und auf dem Ehrenhofabschluß, die Ornamentik und die Wappen in den Lünetten-Zwikkeln, an den Postamenten des Ehrenhofgitters, die Dachgauben und die Fensterstöcke waren leuchtend weiß, die Attribute der Figuren, die Kreuze auf den Wappenkronen, die Sterne auf den Obelisken, vielleicht auch Teile der Trophäen, alle Wetterfahnen, Dachknäufe und kleinen Ornamentteile vergoldet. Die unzähligen Wappenbilder selbst endlich sicherlich vielfarbig, als bunte Punkte zu einer horizontalen Kette gereiht. Darüber der blaue Himmel Frankens und die Würzburger Sonne, welche die silbergrauen Architekturglieder aus den tiefgelben Rücklagen der gewaltigen Wände herausleuchten ließ und ihnen ein eigenes Leben verlieh, das ihnen jetzt völlig versagt ist, welche die Helligkeit des Hauptgesimses zu einer horizontalen Bindung von unerbittlicher Kraft steigerte, die an allen Ecken und Enden, insbesondere aber vor dem blaugrauen Dach und dem tiefen Schatten des Ehrenhofes große ekstatisch bewegte weiße und kleine scharf präzisierte farbige und goldene Punkte funkeln und glitzern ließ. »Die Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden«! Freilich nicht durch die Barbarei eines starken Vernichtungswillens, sondern einer hilflosen künstlerischen Impotenz!

Der derzeitige Zustand des Werkes aber ist von einem also rückschauenden Standpunkt kaum mehr als ein verwaschenes lebensgroßes Modell der alten lebendigen Wirklichkeit. — Es bleiben die Behauptungen zu beweisen: Eine Menge von Farb-

79. »Prospect des Churfürstlichen Schloßes«. Kolorierte Federzeichnung von Seb. Vierheilig um 1805. (München, Nationalmuseum, D 946).

resten, zum Teil schwer zugänglich, meist an vor Wetter und Restauration geschützten Stellen (unter den Gebälken der Balkone, auf der Innenseite der oberen Teile der Erdgeschoßsäulen, an der Untersicht der Fensterstürze, unter Verdachungen usw.), manche aber auch offen zutage liegend, besonders in den Höfen, haben uns den alten warmgelben Ockerton leidlich erhalten. In den Höfen, besonders an den Fensterbrüstungen des Ingelheimer (Fürsten-) Saales sind allenthalben zwei bis drei Farbschichten aufeinander, die unterste gelb, die oberen weißlich grau oder rosa, wohl aus der klassizistischen Zeit stammend. Auch wenn uns keine Farbenreste erhalten wären, müßte man aus dem Steinschnitt auf ehemalige Bemalung schließen. Denn es erscheint ausgeschlossen, daß in einer hausteintechnisch so hochstehenden Zeit und Landschaft, wie das 18. Jahrhundert und Würzburg es waren, daß unter der Bauleitung Neumanns, der die höchsten Anforderungen an technische Qualität stellte, dem Fugenschnitt so wenig Sorgfalt zugewendet worden wäre, als es der Fall ist, wenn diese Steinfugen hätten sichtbar bleiben sollen. Es ist beim Steinschnitt nirgends Rücksicht auf die optische Erscheinung genommen, nicht einmal die Lagerfugen zeigen regelmäßige Abstände, ein Umstand, der darauf schließen läßt, daß man es sich bei der ungeheuren Menge des benötigten Materials nicht leisten konnte, die kleineren Blöcke zu verwerfen oder die größeren abzuarbeiten[207]. Daß sich die Architekturglieder noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts heller von den dunkleren Rücklagen abhoben, zeigt uns die Handzeichnung Vierheiligs (Abb. 79) mit zweifelsfreier Deutlichkeit. Auf die Farben selbst läßt sie allerdings nicht schließen, da sie mehr eine getuschte Federzeichnung, denn ein Aquarell darstellt. Auch die Farbspuren an den hellen Teilen der Architektur sind nicht mehr zu finden, da gerade diese in erster Linie der Überarbeitung des 19. Jahrhunderts ausgesetzt waren. Das Herausheben der gliedernden Architekturteile ist eine allgemeine und selbstverständliche Übung des 18. Jahrhunderts[208]. Für den Anstrich der Figuren und der dekorativen Plastik haben wir eine Menge zeitgenössischer Schriftbelege, die zum großen Teil schon Eckert[209] gebracht hat. 1750 wird berichtet[210]: »Obrist Neumann besteht auf Anstrich derer Statuen und Piedestale vor

der Residenz«. Die Hofkammer stimmt dem zu, der Fürstbischof genehmigt es und ist entschlossen, »künftige Jahr auch die oberen Gesimse mit Steinfarb anzustreichen«. Schon am 12. Juni 1745 hatte Neumann berichtet: »Daß Modell der ahnstreichung in der Natirlichen steinfarb[211] ist Zwar ahn 3en postamenter gemacht, Undt laß nun die gerister zu denen figuren Undt Ornen weiß ahn zu streichen machen«. Also auch die Steinpfeiler des Ehrenhofabschlusses waren wie die Fassadenflächen gelb gestrichen, die Hildebrandtschen Ornamente wohl in Weiß und Gold aufgesetzt. Die schmiedeeisernen Gitter selbst waren schwarz[212]. Vom Hauptgiebel im Ehrenhof berichtet Neumann selbst am 21. Mai 1741: »nun siehet man das Schöne Wappen, welches weiß ist angestrichen Undt zu jeder Manns Vergnügen schön Vorspihlet, Undt schon beym hinausgehen Vor dem Domb schön Vorleichtet«. Von den übrigen Giebeln mit ihren Plastiken und von den Figuren, Trophäen und Vasen der Attika wird uns berichtet, daß sie weiß gestrichen und zum Teil vergoldet waren[213]. Trotzdem keine Farbreste erhalten sind, da die sämtlichen geistlichen Wappen und Embleme nach der Säkularisation abgeschlagen wurden, muß angenommen werden, daß die Wappenbilder selbst polychrom behandelt waren[214]. Das einfarbige Wappen ist ohne Zweifel eine Erfindung des Klassizismus und des 19. Jahrhunderts. Der Mangel einer besonderen Erwähnung in den Quellen läßt sich daraus erklären, daß die Vielfarbigkeit der Wappen der Zeit eine absolute Selbstverständlichkeit war, und wenn Neumann vom Wappen des Hauptgiebels berichtet, daß es weiß angestrichen ist, so dürfte sich auch das auf den ornamentalen und figürlichen Wappenrahmen, der das Giebelfeld füllt, beziehen, wobei die Vielfarbigkeit des Wappenschildes selbst wieder als etwas Selbstverständliches übergangen worden sein dürfte.

Für eine Zeit, die ihre Gärten mit Figuren schmückte, die »à la porcelaine« grell buntfarbig bemalt waren[215], bedeutete schon die Beschränkung auf Weiß und Gold bei den Plastiken eine erstaunliche Zurückhaltung.

Das Schloß ist — soweit es sich rückwärts überblikken läßt — in den letzten hundert Jahren gut und sorgfältig gepflegt worden in dem Sinne des Erhaltens des vorhandenen Bestandes. Die durch die starke Verwitterung des weichen Sandsteines verursachten und nunmehr an allen Fronten vorgenommenen Auswechslungen der Plastiken und profilierten Architekturglieder haben naturgemäß manche ursprüngliche Schönheit zerstört, und die Originalhandschrift der Auvera-Werkstatt etwa würden wir im einzelnen jetzt vergeblich suchen. Aber doch hat sich gerade in Würzburg eine starke Tradition handwerklicher Steinbildhauerei erhalten, die auch jetzt noch Tüchtiges leistet, solange es sich nicht um Neuschaffen handelt, und die bei den Auswechslungsarbeiten sich dem Stile des 18. Jahrhunderts immerhin leidlich einzufühlen vermochte. Das gewaltige Dokument dieser Zeit der höchsten architektonischen Kraft- und Prachtentfaltung wieder in seiner alten Lebendigkeit auferstehen zu lassen, muß die Tat einer mutigen Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts sein. Dabei wird sie alle Register alter Kunst mit ihrer verschwenderischen Fülle von Farbe und Gold ziehen müssen, soll uns nicht das Denkmal tote Historie und Stückwerk bleiben für immer!

80 Vergoldete Zinnrahmung von der Lambris des Venezianischen Zimmers von Joh. Rud. Byß, 1738.

GESCHICHTE DER DEKORATION

Wie bei der Architektur war es auch bei der Dekoration die hohe absolute Qualität der besten Leistungen, die eines der gehässigsten Vorurteile der Kunstgeschichte wie eine Mauer vor den Schöpfungen des 18. Jahrhunderts niederreißen half. Selbstverständlich klingt uns Heutigen wohl die Forderung historischer Gerechtigkeit, die Cornelius Gurlitt 1883 stellte: »Die Kunst, welche die Zeit des Großen Kurfürsten, Friedrichs des Großen, der Maria Theresia, Leibnizens und des jungen Goethe schuf, in denen diese den Ausdruck ihres Empfindens erkannten, darf unmöglich für uns dauernd ein Gegenstand des Abscheues sein, sondern fordert gebieterisch gerechteren Gerichtes.« Und doch, daß er schon 1889 schreiben konnte: »Es ist unserem Volke ein Stück seiner Kunstgeschichte zurückerobert worden, wir haben seine Tüchtigkeit auch aus jenen Zeiten erkannt, welche wir einst nur zu bespötteln wußten«, das scheint uns heute um so erstaunlicher, je unangenehmer und allgemeiner wir aus den verödenden Wiederherstellungen unserer mittelalterlichen Denkmäler den puritanischen Eifer des 19. Jahrhunderts erkennen.

Was war geschehen? Man hatte versucht, vorurteilslos nur einmal die Qualitätsfrage zu stellen, nachdem die Vorkämpfer »von dem Schönen, was Barock und Rococo hervorriefen, das Schönste der Betrachtung dargeboten« hatten. In dem Werk, das an dem Umschwung der Meinungen einen hervorragenden Anteil gehabt hat, in Gurlitts Tafelfolge »Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands«, ist unter den erlesenen Denkmälern keines so reich vertreten wie die Würzburger Residenz. Einzelheiten und kleinste Teilausschnitte aus dem Schmuckreichtum vor allem des Venezianischen Zimmers und des Spiegelkabinetts sollten vor anderen von dem wahren Wert einer verkannten Sache zeugen, indem sie die Qualität, die künstlerische und technische, ins sinnliche Bewußtsein riefen. Sie tun es noch heute, setzen heute noch den Würzburgischen in die vorderste Reihe der deutschen Fürstensitze, trotzdem die Kenntnis und Erkenntnis der deutschen Barock- und Rokokokunst unvergleichlich breiter und tiefer geworden, trotzdem längst an Stelle der enthusiastischen die kritische wissenschaftliche Betrachtung getreten ist.

Die Residenz der Würzburger Fürstbischöfe hat zu ihrem Teil in besonderem Sinn diesen Wandel erfahren, den die fortschreitende Vertiefung des Werturteils seit der Jahrhundertwende mit sich gebracht hat. Zu Zeiten Kellers, des verdienstvollen Biographen Neumanns, wäre auch eine umfassende Darstellung der dekorativen Ausgestaltung der Würzburger Residenz nichts anderes gewesen als ein Hohes Lied auf das Universalgenie Balthasar Neumanns, das in schlechthin unbegreiflicher Vielseitigkeit auch die gesamte Schmuckwelt des Fürstenschlosses wo nicht erdacht, so doch bis in die Einzelheiten hinein angeregt und ihre Ausführung schöpferisch geleitet habe. Die ahnungslose Unbeschwertheit, mit der Gurlitts köstlicher Aufsatz »Vom Würzburger Schloß« 1898 ein begeisterungsfreudiges Idealbild formte, ist heute dahin. Der Fortschritt der Einzeluntersuchungen hat allenthalben mit den Erkenntnissen auch die Probleme gehäuft; an Stelle des Hohen Liedes auf Neumann allein ist die schöne Aufgabe getreten, das Ganze als das Gesamtergebnis eines wundervollen Ineinanderwirkens zu schildern. Im Vordergrund einer solchen Schilderung aber steht die bittere Tatsache, daß die Geschichte des Jahrhunderts, in dem das heute vor Augen Stehende entstand, in ihrer zweiten Hälfte eine Geschichte fortgesetzter Zerstörungen ist.

Hätte ihr das Schicksal diese Zerstörungen durch die rokokofeindlichen Generationen erspart, die Würzburger Residenz wäre, wie kein anderes Schloß in Deutschland, ein großes lückenloses Bild der Stilwandlungen im 18. Jahrhundert. Nirgends so wie hier könnten wir das Emporrauschen und Absterben der spätbarocken Formenwelt von Stufe zu Stufe verfolgen, wo mehr als fünfzig Jahre — und gerade die kunstgeschichtlich wichtigsten — ununterbrochen an der Ausstattung des Ganzen gearbeitet haben, wo jede Stilgeneration, jeder Bauherr dem Erbe des vorigen ein neues, prächtigeres Denkmal seines Zeitgeschmackes an die Seite zu setzen oder zum mindesten das Unvollendete zu vollenden sich verpflichtet fühlte. Welches Unheil, daß eben dieser schöpferische Drang schon im 18. Jahrhundert zur Vernichtung von Werken vorausgegangener Perioden führen mußte, die uns heute unschätzbarer Besitz wären! Den schwersten Verlust »begreifen« wir leichter: daß dem Empiregeschmack und der bürgerlichen Gesinnung des beginnenden 19. Jahrhunderts ganze Zimmerfluchten von unersetzlichem Stilwert und der allerkostbarste Außenschmuck des Schlosses zum Opfer fielen.

GESCHICHTLICHE ÜBERSICHT

1720—1729

Die erste Bischofswohnung war im Nordblock, dem zuerst vollendeten Teil des Residenzbaues, in unmittelbarem Zusammenhang mit den Rohbauarbeiten in den zwanziger Jahren geschaffen worden. Johann Philipp Franz von Schönborn hat von ihr kaum mehr als die Entwürfe gesehen. Sein tragisch-jäher Tod (18. August 1724) gebot den Ausstattungsarbeiten im Innern, der Auswirkung der von Neumann in Paris gesammelten Anregungen, schon in den ersten Ansätzen ein plötzliches Halt. Doch ist seine Planung in bescheideneren Formen und mit geringen Verschiebungen der Geschmacksrichtung zur Ausführung gekommen. Seinem Nachfolger Christoph Franz von Hutten gebührt das Verdienst, mit dem Nordblock auch die darin befindliche erste Bischofswohnung in ihrer dekorativen Ausgestaltung vollendet zu haben. Freilich, auch der zweite Bauherr hat die neue Residenz nicht bezogen. Christoph Franz, der gleich seinem Vorgänger im Rosenbachischen Hofe wohnte, ist dort auch gestorben (25. März 1729). Erst der Wahltag des dritten bischöflichen Herrn ist der Tag des Einzugs der »Hofstatt« in den Residenzbau gewesen.

1730—1746

Mit der Thronbesteigung Friedrich Carls von Schönborn aber beginnt eine neue, die größte Epoche auch in der Ausstattungsgeschichte der Würzburger Residenz. Unter dem Fürsten, der unmittelbar aus dem geistigen und vor allem künstlerischen Mittelpunkt des Reiches kam, entfalten sich Forderungen und Leistungen, ständig gemessen an der weltmännischen Hofkunst von Wien, getragen von der allgemeinen stilistischen Entfaltung der dreißiger Jahre, in einer Fülle, daß selbst die Periode des kühn planenden Bruders weit in den Schatten zurücktritt. Einflüsse der Reichshauptstadt strömen übermächtig herzu; in dem seit 1730 emporwachsenden Südblock arbeitet eine ganze Reihe von Künstlern, von dorther berufen, seit 1734 an der Ausstattung einer neuen prächtigeren Bischofswohnung und der Hofkirche; der glühende Geist Lucas von Hildebrandts wirkt auch in Fragen der dekorativen Ausgestaltung mit steigendem Einfluß herüber. Während die Gartenfront der Residenz entsteht, der Ehrenhof und der ganze vielteilige Bau sich schließt, stellen Treppenhaus, Gartensaal, »Kaisersaal« und die Flucht der Repräsentationsräume die vornehmsten Aufgaben in den Mittelpunkt der dekorativen Arbeiten. Das Ehrenhofgitter, des Hofschlossers größtes Werk, bindet prachtvoll die beiden Riesenflügel des Baues zusammen und das Ganze steht damit nach außen auch in den Schmuckteilen fertig. Friedrich Carl hat zu Ende der dreißiger Jahre den Südblock bezogen, die Prunkzimmer aber waren, als er 1746 starb, nur zum kleineren Teil vollendet, unfertig stand der Gartensaal und das große Treppenhaus, unfertig der »Rauhe Saal«, wie der vornehmste Raum des Schlosses, der Kaisersaal, bis zu seiner Vollendung durch Carl Philipp von Greiffenklau hieß.

1746—1749

Der Nachfolger des großen Friedrich Carl, Anselm Franz von Ingelheim, hat auch für den Innenausbau des Schlosses beinahe nichts geleistet; wie seine Interessen sich auf völlig anderen Gebieten bewegten, so war sein ganzer Charakter der Fürstlichkeit seines Vorgängers gerade entgegengesetzt. Seltsamerweise hat sich gerade sein Name mit einem Teil des Gebäudes dauernd verknüpft: der Nordblock und die Räume der ersten Bischofswohnung, in der er — wohl ohne jedes innere Verhältnis zu der prunkvolleren Wohnung Friedrich Carls — vom Herbst 1747 bis zu seinem Tode wohnte, haben den Namen »Ingelheimer Bau« bis heute behalten.

1749—1754

Nach ihm aber erlebt die Residenz noch einmal eine Periode wahrhaft fürstlichen Schaffens. Die Thronbesteigung des fünften Herrn, Carl Philipps von Greiffenklau, leitet die dritte Epoche der Innenausstattung ein; sie bringt nicht mehr und nicht weniger als die Vollendung der großen von Friedrich Carl hinterlassenen Aufgaben. Die Dekoration der Einfahrtshalle und des Gartensaals wird sofort in Angriff genommen und durchgeführt. Das Jahr 1750 aber führt Giovanni Battista Tiepolo nach Würzburg; die Hand des größten Freskomalers der Zeit krönt das vollendete Werk des Kaisersaales und überkleidet mit dem größten Gemälde das Riesengewölbe von Neumanns Treppenhaus. Beim Tode Carl Philipps (1754) war die innere Ausgestaltung des Riesenbaues nahezu vollendet. Seine Regierung ist in kunstgeschichtlichem Sinne ein letzter Höhepunkt und ein Ende: sein Wappen tragen die letzten großen Leistungen des Rocaille-Stiles.

1755—1779

Die Kriegsläufte des folgenden Jahrzehnts werfen ihre Schatten auch über die hochstiftischen Lande am Main; aus den ersten Regierungsjahren Adam

Friedrichs von Seinsheim sind fast keine künstlerischen Denkmäler erhalten. Und als Adam Friedrich beginnen konnte, an künstlerische Unternehmungen zu denken, waren die Triebkräfte, aus denen die Welt des Rokoko erwachsen war, erstorben; der Klassizismus hielt seinen Einzug im Würzburger Schloß. Wohl vervollständigt unter Seinsheim eine kleine Reihe von Zimmern in der vornehm kühlen Eleganz des müde gewordenen Kurvenstils die große Flucht der Prunkräume, entstehen die letzten köstlichen Arbeiten des Hofschlossers im Sinne der architektonischen Ausgestaltung des Residenzplatzes, wird vor allem der immer noch unvollendet gebliebene Hofgarten gestaltet; unmittelbar gleichzeitig aber setzt die Periode der Zerstörungen ein. Denn was außerdem geschah, geschah von nun an auf Kosten früherer Leistungen. Modische Überkleidung nahm dem großen Treppenhaus sein innerstes künstlerisches Leben und im »Ingelheimer Bau« fiel beinahe alles, was Hutten nach dem ersten Schönborn geschaffen hatte, als Opfer einer neuen »antikischen« Ausstattung.

1806—1814

Dennoch blieben uns dort immerhin Ahnungen zurück und wir könnten den Verlust der Anfangsleistungen verschmerzen, wäre nicht eine voll und bunt sich entfaltende Blüte bis auf die letzte Spur getilgt. Seit den kurzen Regierungsjahren des ersten weltlichen Herrn, des Großherzogs Ferdinand von Toskana, ist alles, was den großen Friedrich Carl persönlich umgeben hatte, verloren: seine glänzende Wohnung im Südblock (und, was einigen Ersatz geboten hätte, ebenso die Ausstattung seines prunkvollen Sommersitzes Wèrneck) wich dem kalten Klassizismus des Napoleonstils, der hier steif prunkvolle Innenräume als die letzten Denkmäler einer fast hundertjährigen Baugeschichte hinterließ.

DIE ZWANZIGER JAHRE

DAS FRANZÖSISCHE IDEAL

Zwei Bischofswohnungen nebeneinander, im Stilabstand eines Dezenniums, hat also die Würzburger Residenz bis zum Beginn der klassizistischen Zeit geborgen[216]. Welch unschätzbaren Einblick in die Unterschiede des zweiten und dritten Jahrzehnts könnten sie uns heute vermitteln, in den Wandel der fürstlichen Ansprüche, des persönlichen Geschmacks, der qualitativ-künstlerischen Anforderungen, in die Verschiedenheiten der Lösung einer beinahe gleichartigen Aufgabe, in die Stilentfaltung insbesondere: welchen Überblick über den raschen Weg, den das zweite Viertel des Jahrhunderts zurücklegte — von der Nachahmung französischer Vorbilder zu einer nationalen, ja landschaftlichen Eigenblüte des Rokoko! Beide sind uns als Ganzes verloren. Die Wohnung im Südblock, obwohl restloser vernichtet, ist immerhin in einem einheitlichen Zuge als Teil zusammenhängender Arbeiten entstanden, so daß der Hinweis auf erhaltene art- und stilgleiche Schöpfungen ohne weiteres fruchtbar wird. Im Nordblock aber genügt das von der ersten Ausstattung herübergerettete Stückwerk kaum, im wünschenswerten Maß deutlich zu machen, wieweit an Umfang und Art die Ausführung unter Hutten sich von den hochgreifenden Planungen des Residenzgründers entfernte, die uns selbst aus den spärlichen Spuren der Akten und Entwürfe nur mangelhaft anschaulich werden.

Außenschmuck des Nordblocks

Ungleich glücklicher hat das Geschick die Außendekoration des Nordblockes bedacht, durch die Baurechnungen so viele Einzelnachrichten, Namen und Zahlen aus der von 1722 bis 1728 sich hinziehenden Zeit der Ausführung besonders der Bauplastik (Taf. 15, 16, 18, 19, 30, 37, 38, 43, 45) überliefert, daß sie sogar zur genaueren Verfolgung der Rohbauarbeiten dienlich sind. Die Zierglieder selber lassen wichtige Rückschlüsse auf die stilistischen Einwirkungen von Welsch und Hildebrandt zu, die in dem dann endgültig beschlossenen Fassadensystem eine eigentümliche Mischung eingingen. Die Namen der ausführenden Meister und die Jahreszahlen, die sich beinahe für alle Teile der Bauplastik (Schmuckornament, vor allem Wappenkartuschen der Fenster, Kapitelle, Schlußsteine, »Frieser«, Balustern, Wappen und Trophäen) nennen lassen[217], hier einzeln aufzuzählen, wäre im Rahmen der übersichtlichen Darstellung von zu untergeordneter Bedeutung, zumal heute beinahe alles erneuert ist; aber sie machen mit einem Schlage deutlich, wie der Riesenbau, dessen Idee 1719/20 gewissermaßen auf einmal mit den Ausmaßen der Würzburger Tradition gebrochen hatte, in den Anfangsjahren seiner Entstehung doch mit der Würzburger Bautradition der Petrini- und Greising-Zeit unmittelbar verknüpft ist. Wie noch Greisings Name, freilich nur bei rein handwerklichen Arbeiten,

ein bestimmtes Kapitel in den Rechnungen des ersten Baujahres beherrscht, so ist auch der bedeutendste Schmuckplastiker der Greising-Zeit, der domkapitlische Bildhauer Balthasar Esterbauer[218], der auch am Rennwegschlößchen mit tätig gewesen war, bis zum Ende des Jahres 1726 als Meistbeschäftigter zu finden. Wenn sich die Werkstatt des ungefähr seit der Jahrhundertwende in Würzburg ansässigen Niederländers Jacob van der Auvera[219] an den mechanisch zu wiederholenden Kleinarbeiten zunächst kaum beteiligt, dafür aber den Schmuck bedeutungsvoller Stellen zugewiesen erhält und wenn vollends dem Meister 1726 die wichtigsten figürlichen Aufgaben, die beiden Giebelfelder der Eckpavillons (freilich nach fremdem Entwurf) zufallen, so muß das wohl als Beweis höherer künstlerischer Einschätzung gedeutet werden. In den Jahren 1723 und 1724 aber steht neben Esterbauer ein für Würzburg neuer Name, ständig mit dem Titel »Hofbildhauer« ausgezeichnet, im Vordergrund, der Franzose Claude Curé[220], der 1721 zweifellos für den Residenzbau berufen worden sein muß. Sein Auftreten bestätigt die Neigung des ersten Bauherrn zur französischen Art auch für den Teil der dekorativen Kräfte, um so mehr, als er mit drei französischen Gesellen arbeitet und nach dem Tode des Johann Philipp Franz für einige Zeit auffallend in den Hintergrund tritt. Hutten scheint dafür andere Meister eigentümlich begünstigt zu haben: die Haßfurter Bildhauer Sebastian und Volkmar Becker[221], auch als Schöpfer der barocken Heiligenfiguren auf der alten Mainbrücke Rivalen des Curé, die beim abermaligen Regierungswechsel 1729 pünktlich wieder aus der bevorzugten Stellung verschwinden.

Der bescheidene schmiedeeiserne[222] Schmuck des Nordblocks beweist, daß diese erste Bauperiode dem Glanz der Friedrich Carl - Zeit hier noch nicht mehr als handwerkliche Kräfte gegenüberzustellen hatte. Die gegossenen Balustern der Balkonbrüstungen (Taf. 49) werden aus dem Mainzischen Kunstkreis bezogen und in Würzburg nur in schmiedeeiserne Rahmen gesetzt und mit kleinen Zutaten versehen. Das schmiedeeiserne Oberlichtgitter über dem Portal der Stadtfront, das die Initialen des Christoph Franz trägt (Taf. 16), beansprucht als Gegenstück zu Oeggs erster Würzburger Arbeit (im entsprechenden Torbogen des Südblocks) und als Gegenbeispiel zu seinen technisch wie künstlerisch einzigartigen Schöpfungen überhaupt historisches Interesse; es ist eine verhältnismäßig hochbezahlte Arbeit des Schlossers Johann Michael Lintz vom Jahre 1728.

Innenausstattung des Nordblocks

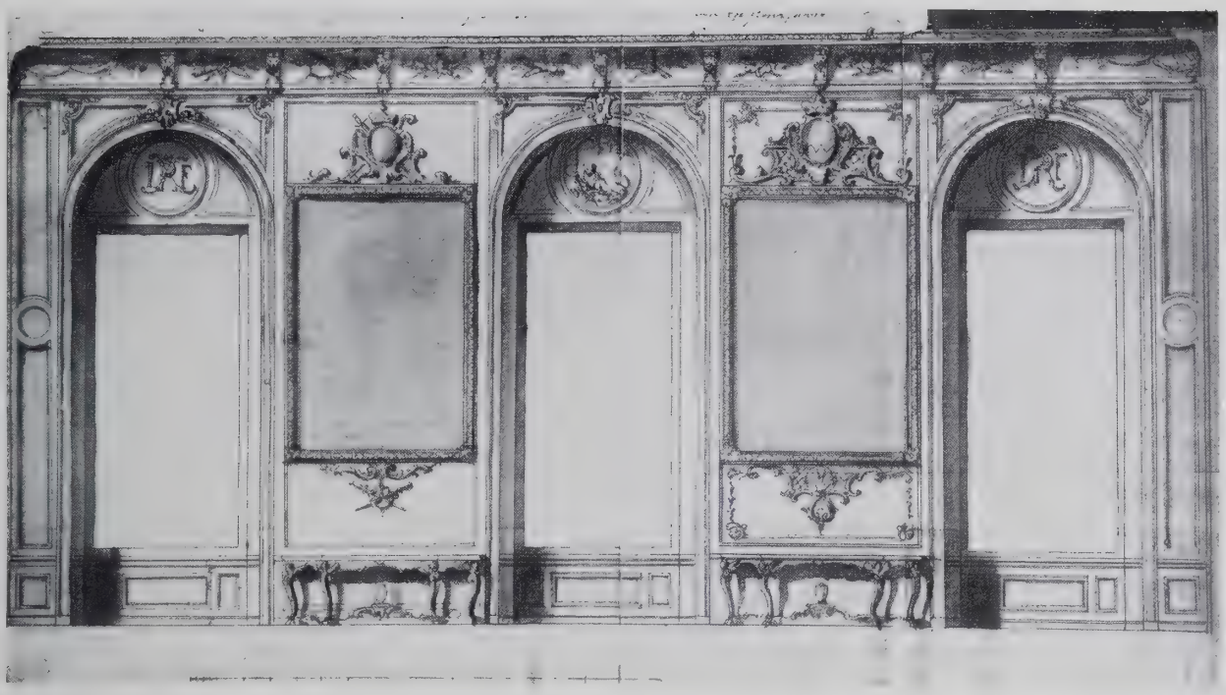
Zur Veranschaulichung der Innendekoration des Nordblocks ist der Ertrag aus den Baurechnungen völlig ungenügend. Da Johann Philipp Franz in dem Augenblicke starb, als man eben begann, seine Wünsche und Pläne in die Tat umzusetzen, so richtet sich zudem die vorderste Frage auf seine Ideen, ja gerade auf das, was er anders geträumt hatte, als die folgenden Jahre es Wirklichkeit werden ließen, auf die entwicklungsreichen ersten Jahre bis 1724 also, in denen der Würzburger Kunst so viel neue fruchtbare Einflüsse aus weiter Welt zuströmten.

Die Kirche im Oval

Zwei bedeutende, ungleiche Aufgaben harrten der Lösung. Die eine, die Ausstattung der Hofkapelle im Nordoval, trat gleich dem Bau selbst überhaupt nicht ins Stadium der Reife; als Gegenbild zu der grundverschiedenen späteren Lösung ist sie deshalb von nicht geringerer Bedeutung. Die einzigen unmittelbaren Stilspuren von ihr vermitteln uns die schönen Innenansichten unter den Bauplänen zur Ovalkirche, die oben im architektonischen Teil im Zusammenhang gewürdigt worden sind. An ihnen muß Welsch — auch was die Auszierung betrifft — starken persönlichen Anteil gehabt haben[223]. Die eindeutige französische Orientierung und ein mächtiger Zug ins Große springt bei den früheren Plänen (S.E.LXVIII und LXXII) klarer als sonst irgendwo in die Augen; auf dem Welsch-Entwurf von 1726 (S.E.LXX, Abb. 25) drängt sich, getragen von der großen Disposition, wieder eine eigentümliche Liebe zum Schmuckdetail und seinem Kleinleben hervor, die zudem an das Deutschbarocke der unmittelbaren Vorstufe samt seinen Spuren vom italienischen Erbe gemahnt und Welschs Art trotz aller westlichen Orientierung doch zutiefst im Wollen der älteren Generation verankert zeigt. Die zweite, freiere Aufgabe war die Ausgestaltung der Hauptgeschoßräume des Flügels gegen Platz und Stadt zur fürstlich repräsentativen Bischofswohnung[224].

Die erste Bischofswohnung

Auch hier ist vieles von dem, was nur Gedanke blieb, nicht mehr zu erwecken, doch ergänzen sich formale Spuren, die aus bisher unerkannten Entwurfszeichnungen gewonnen werden können, merkwürdig glücklich mit Tatsachenmeldungen verstreuter Aktenstellen zum allmählichen, wenigstens umrißmäßigen Aufbau eines anschaulichen Bildes.



81. Germain Boffrand und Joh. Pet. Castelli: Dekorationsentwurf zum Saal der ersten Bischofswohnung, Fensterwand. Kolorierte Federzeichnung 1724. (U.B.Del. 3, 52).

Erste Pläne

Das früheste literarische Zeugnis über die Richtung, in der die ersten Ausstattungspläne sich bewegten, geben Einzelstellen in Neumanns Briefen von seiner Pariser Studienreise (1723)[225]. Sie bieten nur unzusammenhängende Hinweise, vermitteln uns nicht mehr als unklare Ahnungen, sind aber doch unendlich wichtig zum Vergleich mit dem, was die Baurechnungen einige Jahre später über die wirkliche Ausführung melden. Soviel geht unzweifelhaft aus den wenigen Stellen hervor, daß nicht die architektonische Angelegenheit allein der Anlaß zu Neumanns Reise nach Frankreich gewesen ist, daß er zum mindesten neben der architektonischen Hauptaufgabe eine zweite, vielverzweigte Aufgabe zu lösen hatte: Kunsthandwerker aller Art für den großen neuen Schloßbau zu suchen und zu werben, auf jeden Fall, wo es ging, Beziehungen anzuknüpfen und vorzuarbeiten, »biß manns in Würtzburg brauchen wirdt«. Gleich zu Anfang ist von Stuckatoren die Rede, später mehrmals von guten Tapezierern und »Dappeten machern«, von Schlossern, Metallarbeitern, Schreinern und Zieratenbildhauern, Staffierern und Vergoldern. Daneben nützt Neumann seine Zeit bis zum Äußersten, um den »guthen goud in denen außzierungen derer Apartement« zu studieren. Alles ihm zur Verfügung stehende Geld verwendet er zum Ankauf von Vorlagen und Vorbildern; er kauft Bérain und Marot und überhaupt »gar viel Kupfer von allen denen sachen«, »vergolte spigelrahmen vndt unvergoldte arbeit, gläßer, spigel«, sucht »Wandtleichter« und Lüster, »Camin arbeit«, Statuen, Probstücke von Möbeln, »Schlosserarbeith von allerbästen« aus, läßt sich »kleine modell von stühlen vnd bettern« machen und sammelt selber, wo er kann, Anregungen die Fülle[226] mit dem ausgesprochenen Zweck, der in mehrfachen Redewendungen offenbar wird: »Ich werdte alles gar leicht nachmachen können lassen«, »welches alles vor nöthig erachte . . . denen bildthauern vor zu legen, wie die sache in der execution zu machen seindt«. Daß mehrmals von Kutschen, »Kutschengeschirr« und ähnlichem die Rede ist, gehört nicht in den eigentlichen Kreis unserer Betrachtung, beweist aber insgesamt deutlich, daß nach dem Willen des ersten Bauherrn die besten französischen Leistungen der Zeit das unmittelbare Idealvorbild der gesamten dekorativen Ausstattung sein sollten. Es beweist negativ, daß der Ehrgeiz des Bauherrn die in Würzburg vorhandenen, im reichen Kunstschaffen des Jahrhundertanfangs erprobten Kräfte auch hier für nicht »modern«, weltmännisch oder bedeutend genug erachtete.

Berufene Meister

Freilich ist von den Berufungsplänen nur ein sehr

bescheidenes Maß Tatsache geworden — ob allein der frühe Tod des Bischofs dies verschuldete, ist kaum zu erklären. Und auch hier steigt der Verdacht auf, daß diesen Ehrgeiz des Johann Philipp Franz mehr modischer Nachahmungstrieb als reines Qualitätsempfinden nährte. Denn der Franzose Curé hat als Bildhauer die besten der Einheimischen kaum überragt und war als Ornamentiker gewiß nicht schöpferisch begabt. Doch darf entwicklungsgeschichtlich nicht übersehen werden, daß die zwanziger Jahre auch unter seinem Einfluß die ungeahnte spätere Entwicklung des ältesten Auvera-Sohnes vorbereiten halfen und daß seine Ansiedlung in Würzburg dem von Jacob Auvera vor rund zwei Jahrzehnten gebrachten niederländisch-barocken Zustrom jetzt westliche Einwirkungen hinzufügte. Gewiß hat nicht er den neuen Geschmack gebracht, war umgekehrt selbst nur von der mächtigen Welle hereingetragen; der im spätesten Louis XIV und in der Régence gebildete neue Stil[227] war bereits so siegreich und weit über die Grenzen Frankreichs gedrungen, ja ging in Deutschland schon neue Vermischungen und nationale Umbildungen ein, daß es nicht wundernimmt, als wirksamste Vermittler der modernen Dekoration zwei deutschgewordene Mitglieder einer italienischen Stuckatorenfamilie zu finden, die Johann Philipp Franz sich gleichfalls aus dem rheinischen Westen — aus Bonn — verschrieben hat. Karl Anton und vor allem Johann Peter Castelli[228] haben mit ganz unwichtigen Ausnahmen[229] die gesamte Stuckausstattung der Bischofswohnung 1724—1726 geschaffen. Die Castelli sind in Würzburg nicht seßhaft geworden (Karl Anton ist 1723—1726, Johann Peter nur vom Frühjahr 1724 bis zum Herbst 1726 hier nachzuweisen), sie scheinen in den Kunstkreis, aus dem sie gekommen waren, zurückgekehrt zu sein. Um so wichtiger ist uns die teilweise Erhaltung ihrer Leistungen zum Vergleich mit dem seit den dreißiger Jahren abermals aus fremden Einflüssen sich neu aufbauenden Würzburger Stil. Die vollständigen Deckenstuckaturen von drei Zimmern und außerdem eine Reihe von ornamentierten Hohlkehlen sind auf uns gekommen (Taf. 122, 124—127, 135—137), allerdings alle so stark eingebunden in den künstlerischen Organismus der klassizistischen Umgestaltung, die es für wert erachtete, sie zu schonen, daß sie heute nicht mehr als den Wert schöner Bruchstücke haben — auch da, wo wenigstens noch Plafond und Corniche zusammen als formales Gesamtbild sprechen kann. Daß der Klassizismus auch dem, was er bewahrte und übernahm, ein neues, andersartiges Farbenkleid gegeben hat, nimmt der einstigen Sprache den eigentlichen Laut, zumal das alte Stilbild der Wände fehlt.

Erhaltene Entwürfe

Aber ein glücklicher Zufall hat (im sog. Skizzenbuch Neumanns, jenem Sammelband von mannigfaltigen Zeichnungen aus dem Kunstkreis der Residenzdekoration) einige Entwürfe der Wandaufteilung und Schmuckanordnung bewahrt, die sich zweifelsfrei als hierher gehörig, von Johann Peter Castelli 1724 gezeichnet und von Boffrand eigenhändig beschriftet feststellen ließen[230]. Die wertvollsten Blätter geben farbig laviert drei Wände des großen Mittelsaales (Abb. 81) sowie die Fensterwände der beiden südlich anstoßenden Zimmer (Abb. 82). Auf den ersten Blick verrät sich die französische Einstellung. Man fühlt sich zunächst an Stiche nach Mansart oder an die schlichtesten unter den Dekorationsentwürfen des Robert de Cotte erinnert[231], denkt an Beziehungen, die Castelli von Bonn her vermittelt haben könnte, wenn nicht Boffrands Handschrift ohne weiteres auf eine viel klarere Fährte leitete: die Entwürfe müssen mit Boffrands Aufenthalt in Würzburg in engstem Zusammenhang stehen und können, was die Gesamtdisposition anlangt, wohl auch als Niederschlag seiner Ideen bezeichnet werden[232].

Der Hauptgegenstand ihrer Angaben ist unzweideutig die Täfelung der Wände, Fensterpfeiler und Lambris, weshalb das stellenweise Zurücktreten des eigentlich dekorativen Details und die völlige »Leere« des Eindrucks der fensterlosen Wände nicht als stilistisches Moment mißverstanden werden darf. Aber trotzdem bleibt solch unbedingte Zurückhaltung von jedem freieren Linienzug in der Mitte der zwanziger Jahre selbst für einen Franzosen erstaunlich. Das Stilbild spricht als ein vornehm strenges, ja kühles System leichter, doch von kurvigem Eigenleben noch unbeirrter, gerad- oder kreisliniger Rahmungen. Wohl enträt der große Saal, dessen Türwände das fünfachsige Schema des späten Louis XIV[233] beherrscht, trotz der Breite seiner Abmessungen schon ganz der eigentlichen Architekturglieder — die Aufteilung der Corniche durch Konsolen ist hier die einzige Erinnerung daran; und die kleineren Zimmer, deren Hohlkehlen in durchlaufendem Zuge ornamentiert sind, scheinen überhaupt um ein weniges freier behandelt. Aber noch nirgends wagt das Ornament sich ins Breite

82. Germain Boffrand und Joh. Pet. Castelli: Dekorationsentwurf zu einem Zimmer der ersten Bischofswohnung. Kolorierte Federzeichnung 1724. (U.B.Del. 3, 50).

zu entfalten oder die ihm zugewiesenen genauen Grenzen und Funktionen zu überschreiten: abschrägende C-Kurven mit schüchternem Laubrankenspiel benagen nur die Ecken übrigbleibender Zwickel, am Scheitel der Halbrundbögen sitzen die einfachsten Akzente, die in der französischen Régence doch bereits alltäglich gewordene ornamentierte Form der Paneele[234] findet sich nirgends. Freiere Kurvaturen zeigen allein die Kopfteile einzelner Spiegel, reicheren Schmuck, um Kartuschenbildungen symmetrisch gegenläufig gesammelt, lediglich die Aufsätze oder Fußansätze streng rechteckiger und breit proportionierter Schmuckrahmen.

Diese Entwurfsblätter scheinen zu beweisen, daß Johann Peter Castelli in Würzburg als Zeichner und in bescheidenem Maße vielleicht auch als Entwerfer auf Nachbargebieten tätig war. Für seine Arbeiten im eigensten Fach sagen sie, allein betrachtet, wenig aus. Ihr größter Wert liegt darin, daß sie uns von der (seit 1776 verlorenen) ursprünglichen Ausstattung des größten und wichtigsten

Raumes der ersten Bischofswohnung ein unmittelbares und im ganzen zuverlässiges Abbild[235] überliefern, das für den Punkt, wo sie versagen, für die stuckierte Decke selber nämlich, durch einige formale Andeutungen in dem 1724 mit Castelli geschlossenen Kontrakte[326] ergänzt werden kann. Mit der Gesamtheit dieser Wandbilder aber und außerdem noch mit einer ganzen Reihe stilgleicher Entwürfe zu Deckenstuckaturen, vor allem mit Federskizzen einer schwungvoll flüssig schaffenden Hand, die unbedingt zugehörig sind[237], können und müssen die an Ort und Stelle erhaltenen Reste zusammen gesehen werden, wenn der Grundcharakter und die persönliche Note dieser »Würzburger Régencedekoration« zur Genüge erfaßt werden soll.

Würzburger »Régence«-Ornament

Die Castelli-Stuckaturen des Nordblocks verdienen diesen Namen in besonderem Sinn; denn sie unterscheiden sich ihrem innersten Wesen nach völlig von jenen Schöpfungen der Vogel, Schenk, Hennicke, welche den aus dem Schönbornschen Kunstkreis hervorgegangenen frühen Hauptdenkmälern des fränkischen Barock (Bamberg, Pommersfelden, Gaibach, Ebrach, Banz) das dekorative Gepräge gegeben hatten[238]. Und da die Wirksamkeit dieser Künstler nicht auf die Bambergischen Lande beschränkt geblieben war, sondern auch im Mainzischen sich entfaltet und Einfluß geübt hatte, in den beiden Nachbargebieten also, aus denen (durch Lothar Franz) die neue große Würzburgische Unternehmung Zustrom an schöpferischen Kräften und Anregungen die Fülle erhielt, so ist es nicht unwichtig, festzustellen, daß die Kunst der neu berufenen Stuckatoren auf ganz anderem Boden erwachsen war, daß hier ein neuer Wind aus weiterer Ferne hereinwehte. Nicht unmöglich, daß der ehrgeizige Bauherr abermals willentlich über das, was Mainz ihm an alterprobten Kräften unmittelbar zu bieten hatte, hinausgegriffen hat nach dem »völlig modischen« Westen. Hätte er die fertigen Leistungen seiner Stuckatoren noch gesehen, er wäre (wenngleich die Castelli einem Künstler vom Range Hennickes, absolut genommen, wohl keineswegs ebenbürtig waren) gewiß mit ihnen zufrieden gewesen. Denn jenem motivischen Gedränge, den mit zahlreichen barocken Erinnerungen derbplastisch durchsetzten und beinahe »gefüllten« Flächen, dem temperamentvollen, ja bisweilen ins Hitzige und Wirre gesteigerten Spiel des Bandwerks, das unbedingt herrschend die ganzen komplizierten Ornamentgebäude trug, kurz jener echt deutschen und deutsch volkstümlichen Weiterbildung Bérainscher Ornamentik, die man »Paul Decker-Stil« benennen könnte[239] — steht in den Würzburger Castelli-Stuckaturen eine nichts weniger als gehäufte, sondern vornehm verteilte und im Reliefgrad »gehaltene«, von den eigentlichen Gerüstbildungen der Grotesken seltsam freie, mit lockeren Naturalismen und zügig sprießendem Rankenwerk durchsetzte, überhaupt fast nur an zarten pflanzlichen Vorbildern ausgeformte Kurvenlust gegenüber. Das eigentliche Bandwerk erscheint, wo es nicht ganz in den Hintergrund gedrängt ist, nirgends als einziger und eigentlicher Träger der Ornamentidee. Führend sprechen die vollplastischen, doch schmucküberspühten Leisten (Rundstäbe und Wellenprofile), die Wand, Corniche und Decke mit klaren, geraden Rahmenzügen scheiden und nur in den vier Winkeln mit freieren, energischen Rollungen und Krümmungen zu symmetrischen, flächig kartuschenartigen Bildungen sich gruppierend in den Deckenspiegel hinaufgreifen. Zwischen ihrer Körperlichkeit und der Ebene leer bleibender weiter Flächen vermitteln subtil mannigfache Reliefgrade des Beiwerks; charakteristisch scheint, wie das Bandwerk, wo es selbständiger auftritt, da und dort stellenweise verdickt selber in wulstartige Leistenbildungen übergeht, um den spielend schwanken Organismus zu festigen und den starken naturalistischen (figürlichen und pflanzlichen) Akzenten gleichgewichtig zu werden.

Die köstlichste Leistung ist neben den beiden erhaltenen Mittelrosetten (Taf. 135, 136) die Decke des kleinen Eckkabinetts (Taf. 137), wo Plastik und Fläche, abstrakte und naturalistische Ornamentik in so viel reicherem Wechselverhältnis zueinander stehen, daß man mehr als anderswo das Fehlen der ursprünglichen farbigen Fassung bedauert. Denn es darf nicht vergessen werden, daß die Farbe den ganzen Stuckaturen doch ein etwas anderes, vielleicht weniger vornehmes, aber ungleich fröhlicheres Leben gegeben hatte, als es heute noch wirksam zu werden vermag; die Silberfassung auf zarttonigem Grund, mit der der Klassizismus alles das, was er vom Alten bewahrte, seinen neuen Zutaten und seinem Geschmack angeglichen hat, darf auf keinen Fall so in das ursprüngliche Gesamtbild der Raumfolge hineingedacht werden. Das war viel bunter, würde, rein westlichen Leistungen gegenübergestellt, trotz allem doch dem ersten Blikke seine deutsche Abkunft verraten haben, entsprach zweifellos in seinem ganzen Charakter diese

Stilperiode des mit unbesorgtem Mutwillen nun überall erwachenden Kurvenspiels.

Der Künstlerkreis unter Hutten

Hätten wir die Castelli-Boffrandschen Wandentwürfe nicht, so könnte die Frage nach dem Unterschied der Huttenschen Bischofswohnung gegenüber den Schönbornschen Planungen nicht einmal andeutungsweise beantwortet werden, ja allein von diesem Ausgangs- und Vergleichspunkt her lassen sich die mehr als kärglichen Reste an Mobiliar, an malerischem oder plastischem Schmuck einer ungefähr verlässigen Gesamtvorstellung dienstbar machen, die verstreut erhalten gebliebenen Einzelentwürfe überhaupt als zugehörig bestimmen[240]. Vom Mobiliar ist so wenig auf uns gekommen, daß kaum für die verschiedenen Gattungen je ein typischer Vertreter wirklich beachtenswert genannt werden kann (Taf. 128, 178). Aber das Erhaltene überrascht fast ausnahmslos durch seine geringe Kostbarkeit und ist doch hinreichend, auch durch seinen Stilcharakter zu beweisen, wie man im Laufe der Ausführungsarbeiten, besonders unter Hutten, mählich, aber stetig und merklich vom unbedingten französischen Vorbild wieder abrückte. Auf jeden Fall war auch der Name des ausführenden Schmuckplastikers rein deutsch: die Bezahlungen für Rahmen, Tischfußmodelle und Kaminplastik erhält 1726 bis 1728 fast ausschließlich Peter Heiliger[241]. Und umgekehrt verschwindet (wie schon oben angedeutet) der Franzose Curé, der unter Johann Philipp Franz nachweislich, auch entwerfend, für die Bischofswohnung tätig gewesen war, von dessen Hand die einzige aus dieser Periode erhaltene Kleinplastik, eine 1724 gegossene Bronzestatuette der Diana (auf Taf. 107), stammt, in den Baurechnungen der Huttenzeit völlig, um erst nach 1730 durch den zweiten Schönbornschen Bauherrn wieder zu neuer nachweisbarer Mitwirkung zu gelangen[242].

Nicht alle die Namen und Einzelheiten, die die Baurechnungen der Jahre 1725 bis 1730 aufzeigen[243], sind hier von Belang. Diese sind auch nicht die einzige Quelle zur Erkenntnis der besonderen Neigungen, die Hutten für einzelne Künstler und Kunstzweige verrät. Aber sie entziehen einer naheliegenden Vermutung die Begründung, nämlich daß Jacob van der Auvera, der doch schon 1710 für den Fürstenbau des Juliusspitals Schnitzarbeiten geliefert hatte und mit dem später wieder, 1736, im Südblock wegen der Übernahme ganzer Zimmerausstattungen im bildhauerischen Teil verhandelt wird, auch im Inneren des Nordblocks mittätig gewesen sei. Sie weisen dafür den Wiener Franz Ignaz Roth[244], einen Kupetzky-Schüler, eine künstlerisch sicher nicht sehr hochstehende, aber menschlich interessante Erscheinung, die uns zur Tiepolo-Zeit noch begegnen wird, als dekorativen Maler (meist »Staffiermaler«) hier umfänglich und an erster Stelle tätig nach. Als Mäzen, im Kleinen zwar, doch mit persönlicher Liebe, scheint Hutten überhaupt der Malerei gegenübergestanden zu haben. Oder macht es nur der Mangel an anderen künstlerischen Ereignissen auffällig, daß in seinen Regierungsjahren mehrere Auswärtige als seine Hofmaler in Würzburg wirken, jener Marx Friedrich Kleinert, von dem wir das bisher wenig beachtete, doch wichtigste Neumann-Porträt (Abb. 26)[245] besitzen, und 1725 sogar der berühmte Kupetzky[246] selbst? Die Stellung jedenfalls, die Anton Clemens Lünenschloß[247] unter ihm eingenommen haben muß, scheint zu beweisen, daß er den Maler an und für sich als den schöpferischen Künstler betrachtet, es also für selbstverständlich gehalten haben mag, ihm Entwürfe für Aufgaben der Schwesterkünste aufzutragen, welche die dann zur Ausführung bestimmten Kräfte wohl selber hätten liefern können. Den gleichen Lünenschloß — der freilich schon von Johann Philipp Franz mit nicht unbedeutenden Arbeiten betraut worden war und im Vollbesitz der frischen Eindrücke seiner italienischen Studienjahre damals auch gewiß noch eine bedeutendere Kraft gewesen sein muß, als seine ideenarmen und technisch anspruchslosen Leistungen der dreißiger Jahre verraten — nicht nur als Zeichner zahlreicher Skizzen zu großen, meist allegorisierenden Gemälden, sondern auch als Entwerfer der beiden von Auvera ausgeführten plastischen Giebelfüllungen am Nordblock und einzelner der Beckerschen Mainbrückenfiguren zu sehen, bleibt immerhin erstaunlich.

In einem Punkt, durch eine organisatorische Maßnahme, die dann Friedrich Carl bei der Bildung seines Künstlerstabes zugute kam, hat Hutten die ungleich fürstlichere Schaffensperiode seines Nachfolgers mit der seinigen historisch verknüpft: die Entsendung des jungen Gobelinwirkers Pirot[248] zur Ausbildung nach den Niederlanden, dessen Rückkehr und erste Verwendung hat er noch verfügt. An sich war diese Maßnahme freilich nur ein Akt weiser Sparsamkeit; auch die Tätigkeit der »Tapezereimeister« muß in den allerbescheidensten Grenzen, kaum über das Verwendbarmachen vor-

handener Stücke hinausgehend gedacht werden. Nimmt man zu all dem die Tatsache der fortdauernden Beeinflussung von Mainz — der Bezug fertiger Gegenstände aus dem Mainzischen[249] und die planende Mitarbeit Welschs bis 1726[250] beweisen sie eindeutig —, so stellen sich, kurz bezeichnet, die ganzen künstlerischen Unternehmungen Huttens mit verschwindenden Ausnahmen als Nutzbarmachung der am Ort verfügbaren oder vom Vorgänger überlieferten Kräfte dar, und wir gehen gewiß nicht fehl, wenn wir uns die ganze wirkliche Ausgestaltung der ersten Bischofswohnung verhältnismäßig einfach denken — in der Gesamtheit zweifellos farbiger und reicher, als die vereinzelten Entwurfskizzen es anschaulich zu machen vermögen, aber auf jeden Fall in heimischen, vielleicht sogar ein wenig provinzialen Formen, an Wert, Qualität und Stil zweifellos weit weniger den Vorbildern der großen modernen Welt entsprechend, als die Stellen in Neumanns Pariser Briefen es den ersten Bauherrn hatten erträumen lassen.

Wir wissen, daß Christoph Franz von Hutten »den Bau beziehen wollte«. Nach seinem Tode, kurz vor der Wahl des Friedrich Carl von Schönborn aber hören wir wieder von einer dringlichen Beschleunigung der Arbeiten, die darauf zielt, »daß man mit der hochfürstlichen Hofstatt auf den Wahltag einziehen könne«. Der 18. Mai 1729, der Wahltag Friedrich Carls, hat dann zuerst die Räume des Nordblockes bevölkert gesehen. Die kraftstrotzende Zeit hat mit ungeheuren Gastmählern und endlosen Gelagen den Einzug gefeiert[251].

FRIEDRICH CARL VON SCHÖNBORN

DER EINFLUSS VON WIEN

»Wirtzburg hat nie oder selten so viele Kunst-Meister von allerhand Professionen in sich gesehen, als unter beglückter Regierung seines Friderich Carls.«
Gropp, Wirtzb. Chronik II, 472.

Ohne Friedrich Carl von Schönborn wäre der Traum des älteren Bruders wohl für immer unerfüllt geblieben, wäre seine Bauidee für uns Heutige eine der vielen Riesenplanungen geistlicher Sitze in Süddeutschland, die wir nur in der Phantasie staunend nachgestalten können, von denen nicht mehr als ein vielversprechender Anfang Wirklichkeit geworden ist — uns tatsächliches Zeugnis davon zu geben, daß die überwältigende Fülle der ausgeführten Schöpfungen des 18. Jahrhunderts nur ein kleiner Bruchteil seiner Ideenleistung ist. Ohne Friedrich Carl wäre die Würzburger Residenz samt ihrer Ausstattung heute bestenfalls ein Denkmal der hochstehenden provinzialen Barockkunst in Deutschland, sicherlich nicht eines der Denkmäler des internationalen Barock. Wie ein rauschendes Crescendo entfaltet sich zu Beginn der dreißiger Jahre Tätigkeit und künstlerische Forderung. War im Architektonischen entsprechend dem neuen Geschmack über das Vorhandene hinaus eine Steigerung nur stellenweise und mit weiser Einbeziehung des Gegebenen möglich, in Sachen der Innenausstattung war die Bahn frei: hier konnte Friedrich Carl die Ansprüche, die er aus der Weltstadt Wien in die kleine Bischofsstadt am Main als dem erwählten Sitz seiner neuen Herrschaft mitbrachte, ohne Zugeständnis oder Verzicht restlos zu verwirklichen trachten.

Programm und Organisation

Der Entschluß zur Fertigstellung des »in fast gahr zu großer Idäa«[252] Begonnenen hat beim Regierungsantritt Friedrich Carls zweifellos festgestanden; das Großartige neben diesem Entschluß ist die Klarheit, mit der der Fürst von Anfang an die Größe der noch zu erfüllenden Aufgaben erkannte, und die glänzende Organisation, durch die er auf Jahrzehnte hinaus die Erfüllung der vielfältigen Erfordernisse zu sichern suchte.

Das dekorative Programm stand eindeutig, in unmittelbarem Gefolge des Bauverlaufes, in zwei Gruppen vor Augen: der Südblock, dem nördlichen äußerlich gleich, sollte eine neue Bischofswohnung und die Hofkirche aufnehmen; die Kernteile der Gebäudegruppe aber, die die beiden Flügel zusammenbinden sollten, mußten schon im bildhauerischen und schmiedeeisernen Schmuckwerk des Äußeren zur repräsentativsten Festlichkeit gesteigert werden und bargen auch im Inneren mit der Einfahrt, dem Treppenhaus, der Flucht der Paradezimmer und der Gasträume die letzten und bedeutendsten Aufgaben, auf deren Lösung alles ankam.

Höchst bezeichnend für die selbstverständliche Art, mit der diese Zeit so ganz und gar aus dem Vollen schuf, ist die Tatsache, daß gleich der erste Schriftwechsel zwischen Neumann und dem Bauherrn zu Beginn des Jahres 1730[253] — neben der Kirche und der Hauptstiege, der aber mehr vorbereitende Gedanken galten — die Lage und Anordnung eines neuen »hochfürstlichen Appartements« zum Gegen-

stand hatte, während doch eine große, den ganzen Nordblock einnehmende Bischofswohnung eben vollendet war. Was nun vom Südblock zuerst in Angriff genommen wurde, war eben der Teil, der »die völlige Wohnung Ihro Hochfürstlichen Gnaden vndt dero Kammerdiener aufnehmen« sollte. Umgekehrt spricht dieser Umstand neuerdings dafür, daß jenes »alte Quartier« ziemlich einfach zu denken ist, daß jedenfalls die Art, wie Hutten die Ausstattung dort hatte durchführen lassen, hinter den Ansprüchen des ersten Bauherrn und erst recht jetzt hinter den Ansprüchen des Weltmannes um ein Beträchtliches zurückstand[254].

Eine neue, prunkvollere Flucht von Wohngemächern sollte erstehen. Zu ihrer Ausstattung und zum Schmuck der Hofkirche, vollends später zur Ausgestaltung der Repräsentationsräume aber bedurfte es neuer und erstklassiger Kräfte: Neumann wurde nunmehr in wenigen Jahren von einem förmlichen Stabe von Künstlern umgeben, von denen jeder so ziemlich in seinem eigenen Reiche Herr gewesen oder es sehr bald geworden ist.

Der Kampf Fritz Hirschs[255] gegen die alte Meinung Kellers, daß Neumann »seine Entwürfe bis ins kleinste Detail, ja bis zum Schlüssel herab selbst ausgearbeitet habe«, daß er »nicht bloß Architekt, sondern auch Maler, Bildhauer, Dekorateur und Stukkateur in einer Person«[256] gewesen sei, hat längst mit einem völligen Siege der neuen Anschauungen geendet. Wir wissen heute nicht nur, daß Neumann »kein Schönzeichner war«[257], sondern daß »die Entwürfe zu den Innenausstattungen unter mehr oder minder ausgesprochener Respizienz Neumanns von den mitbeteiligten Künstlern«[258] selbst geschaffen wurden, deren geistiges Eigentum mithin die dekorativen Leistungen gewesen sind[259]. Auch die Aufgabe, die Neumann unter dem ersten Bauherrn im dekorativen Teil auf seiner Pariser Studienreise zu lösen gehabt hatte, war ja organisatorischer Art gewesen: er hatte Vorbilder beschaffen und tüchtige, nach seiner Meinung wertvolle Mitarbeiter werben sollen, die in der großen Zusammenarbeit der Vielen einen bestimmten Teil für sich zu übernehmen fähig waren. Was damals nur gewollt blieb, ward unter Friedrich Carl Tatsache. Ein altbewährter Hofmaler, ein viel versprechender Hofstuckator, ein wahrhaft künstlerisch begnadeter Hofschlosser und ein Hofhafner erschienen in Würzburg und eine richtige Gobelinmanufaktur übernahm die Lieferung der Wirkereien. Aber es war nicht Neumann vergönnt, die neu hinzukommenden Kräfte nach seinem Sinne zu wählen. Ein artfremder Stilwille, den der neue Bauherr als den seinigen pflegte, führte sie ihm her. Sie schufen unter ihm — künstlerisch zunächst keineswegs ihm unterstellt[260] — Formungen, die kaum anders als »ihm bisher völlig artfremd« bezeichnet werden können, und ihre Art nahm unversehens auch ihn oder Teile seines Wesens in Besitz. Denn nur von hier, nur in diesen (ersten) dreißiger Jahren können die östlichen Keime empfangen worden sein, die dem zur Höhe seines Lebens, seiner Leistung und Geltung Steigenden mitten in seinem alten westlichen, kühl-klassischen Formideal[261] sich entfalten sollten.

Wenn Neumann beispielsweise 1733 für die neue Bischofswohnung Modelle von Schlössern, »nebst deme etl. riß der Stucadorarbeit« sowie »dehsin wegen der Lambrien, dihren vndt fenster«, damit er sich »zur schreinerey schicken« könne, aus Wien erbittet, und Leutnant Tatz von Wien zurückkehrend »Modeller undt . . befehlche mit sich bringt«[262], so erhellt daraus eindeutig Neumanns damalige Stellung in den Ausstattungsfragen und die Selbstverständlichkeit, mit der er nunmehr vor allem hier den überlegenen Wiener Einflüssen Geltung zu geben gezwungen war. Denn auch die alten, vom vorigen Jahrzehnt vertrauten Mitarbeiter, die nach 1730 noch weiterhin genannt werden[263], verschwinden vor den neuhinzutretenden mindestens in die zweite Reihe.

Erst 1734 verläßt Friedrich Carl endgültig die Reichshauptstadt[264] und siedelt in die Residenz seines Erzbistums Bamberg über. Daß die neuen Hofkünstler (mit Ausnahme des Byß) im gleichen Jahre berufen und angestellt werden, ist sicher kein Zufall. Selbstverständlich war der Fürst in den letzten Jahren seines Wiener Aufenthaltes dort auf die Gewinnung (oder Erziehung) tüchtiger Kräfte für seinen großen Würzburger Schloßbau bedacht: es sollten Künstler sein (oder werden), die ihm für die Arbeiten weltmännische Leistungen und jenen Stil verbürgten, in dem seine Überzeugung »die heutige beste BauKunst« und die beste Kunst des Zeitalters überhaupt sah.

So wurden alle Räume, die unter Friedrich Carl erstanden, Abbilder des Wiener Stiles der dreißiger Jahre oder wurden es nur insoweit nicht ganz, als sich an den aus Wien gekommenen oder dort geschulten Kräften unwillkürlich nach und nach im örtlich entfernten festgeschlossenen Kreise eine Weiterbildung vom lokalen Charakter vollzog.

DIE NEUEN ZIERKÜNSTLER

Der Hofmaler

Dem österreichischen Kunstkreis entstammte vor allem der neue Hofmaler Johann Rudolf Byß[265], der, obwohl schon als beinahe siebzigjähriger Mann in die Dienste des Fürstbischofs getreten, doch in den wenigen Jahren seiner Würzburger Tätigkeit, ja über sie hinaus das geistige Haupt dieser Ausstattungsperiode der dreißiger Jahre geworden ist. Byß war schon seit 1713 in Franken tätig gewesen: als Kabinettsmaler des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn, des Bauherrn von Pommersfelden. Nach dessen Tod im Jahre 1729 eröffnete sich ihm im Dienste des Neffen ein neuer später Wirkungskreis von weitreichender Bedeutung. Seine malerischen Leistungen bewegen sich in ihrer buntfarbigen, stofflich erdenschweren und von der Allegorienfreudigkeit der Zeit eher belasteten als vergeistigten Art nach unserem heutigen Urteil nicht sehr hoch über der Durchschnittslinie der späten deutschen Barockmalerei; darin stimmen wir allerdings mit dem Lob der Zeitgenossen überein, daß wir in seinen Würzburger Schöpfungen, in der Ausmalung der Schönbornkapelle und in den Kuppelfresken der Hofkirche (auf Taf. 67—69), einen Aufstieg des an Schaffenskraft noch nicht Gealterten zu letzter Hauptleistung erkennen.

Da ihm zudem nunmehr im Würzburger Schloß, eben aus den dreißiger Jahren, außer seinen Malereien auch Arbeiten zugeschrieben werden müssen, die nur ein hervorragendes dekoratives Talent, ja nur ein ornamentales Genie schaffen kann (Taf. 97 f., 150, 166—169)[266], so muß angenommen werden, daß er auch in seinem früheren Wirkungskreis nicht als Maler allein tätig gewesen ist. Dann könnten die ausgezeichneten ornamentalen Schöpfungen, welche die östliche Gegend der fränkischen Schönborn-Lande aus dem zweiten Jahrzehnt aufzuweisen hat (deren ausführende Meister wir freilich kennen[267]), irgendwie wenigstens durch seinen geistigen Einfluß verbunden sein.

Am Residenzbau selbst erscheint Byß 1733 bei der Vorbereitung des Freskenschmuckes für die eben vollendeten Gewölbe der Hofkirche, den er in den Jahren 1735 und 1736 ausführt. Im Anschluß an das inhaltliche Programm der Jesuitenpatres Seyfried und Gilbert (1735), die erste Gesamtplanung für die Malereien in Wohn- und Paraderäumen[268], wird er mit der formalen Ausarbeitung der Plafondentwürfe für die »Gallerie«, für Hauptstiege und Hauptsaal beauftragt und liefert Ende 1736 die ersten Ideen für das nachmalige »Spiegelkabinett«, für Räume also, die, damals teilweise noch nicht gebaut, die vornehmsten aller Aufgaben stellten. Es ist unzweifelhaft, daß Byß, der Lehrer der heranwachsenden jungen Generation, zum Leiter der gesamten malerischen Ausstattung des Schlosses ausersehen war — der auffallend gnädig vertrauende und lobbereite Ton, den Friedrich Carl gerade in seinen an Byß persönlich gerichteten Briefen anschlägt[269], beweist im gleichen Sinne, daß der Künstler als altbewährter Diener des Oheims sich die würdige Schätzung des neuen bischöflichen Herrn nicht erst zu erringen brauchte. Seit 1735 aber hören wir bereits auch von dekorativer Tätigkeit; die »Zirrath sach« betreffenden Anfragen Friedrich Carls werden jetzt an den Hofmaler selbst gerichtet, dem im Herbst 1736 ein »gnädigst ertheilter befelch« die Aufgabe und Würde zuweist, »in dem hiesigen innerlichen bauwesen eine mitthragendt vnterthänigste obsicht zu haben«[270]. Beweist dies alles mehr eine entwerfende und aufsichtführende, noch nicht eine ausführende Tätigkeit im Ornamentalen, so finden sich in unmittelbarer Folge unzweideutige Beweise für eigene Ausführungsarbeit. Im September 1736 wird ihm eine Zinn- und Bleigießerei eingerichtet, die er als sein eigenstes Reich betrachtet (Neumann: »welches er alleins besorgen will«)[271], in welcher er eine Fülle köstlichsten Ornamentwerkes herstellt und mit Hilfe seines Bruders auch vergoldet — so viel, daß bei seinem Tode Neumann in Verlegenheit ist, »wohin all dieses die meinung gehabt undt hin gebraucht kann werdt[272]«. Im Dezember 1738 ist Byß beinahe achtzigjährig gestorben, bis in die Zeit der Krankheit noch unermüdlich tätig an »seiner Mahlerei des Plafonds . . . vndt an der Zinn zirathen arbeit[273]« für das heutige Venezianische Zimmer, das sein künstlerisches Denkmal im Würzburger Schloßbau geworden ist.

Was Hirsch zuerst von Johann Rudolf Byß vermutet hat, daß er »der eigentliche Kunstgewerbler des Neumannschen Kunstkreises«[274] gewesen sei, gilt also gewiß, nur mit ganz bedeutender zeitlicher Beschränkung: er ist in den ersten zehn Jahren der Regierung Friedrich Carls der führende Geist der dekorativen Arbeiten gewesen; die verlorene zweite Bischofswohnung hätte wohl am würdigsten davon gezeugt. Sein Einfluß reicht nicht weit über den Beginn der vierziger Jahre hinaus; aber von den großen Hauptaufgaben, die damals erst ihrer Lösung harrten, deren glänzende spätere Lö-

83. Johann Rudolf Byß: Dekorationsentwürfe. Ölfarbe auf Ölpapier, um 1730—35. (U. B. Del. 3, 33).

sung heute den Eindruck der Würzburger Residenzausstattung bestimmt, hat doch wenigstens eine, das Spiegelkabinett, nachweisbare Keime von der ursprünglichen Idee des Malers zu genialer Steigerung in sich aufgenommen.

Der Hofstuckator

Sein Erbe im innerlichen Sinn des Wortes hat bald ein Jugendlicher angetreten, der, obgleich »seiner Ersten Profession Ein Stucador«, zu ihm in ein Schülerverhältnis getreten war, um nach dem Willen des Fürstbischofs »bey herren bysen die fresco Mahlerey zu begreiffen«[275]:

Antonio Bossi[276] aus Porto bei Lugano, 1734 erstmals durch Neumann und dann am 11. März 1735

durch die Hofkammer als Hofstuckator verpflichtet. Die Nebenaufgabe, die ihm zufiel, beweist seine künstlerische Begabung auch jenseits des Ornamentalen oder gar des rein Handwerklichen und läßt darauf schließen, daß er vielleicht ausersehen war, einstmals als Hofmaler der Nachfolger des alternden Byß zu werden. Der baldige Tod des Meisters hat der Lehrzeit ein allzufrühes Ende gesetzt: wir hören nichts mehr von seiner malerischen Tätigkeit. Als Stuckator hat er schon in der Schönbornkapelle und natürlich dann auch in der Bischofswohnung mitgearbeitet; die funkelnde Pracht der Hofkirche ist zum bedeutendsten Teile sein Werk (Taf. 67—74, Abb. 89—92), doch waren diese Arbeiten nur der Beginn einer reicheren und wahrhaft schöpferischen Entfaltung. Was wir heute von ihm zu rühmen haben, ist schlechthin, daß wir ihn ohne Zweifel das ornamentale Genie des eigentlichen Würzburger Rokoko nennen dürfen. Die großen Schöpfungen der vierziger und fünfziger Jahre tragen sein Gepräge (Abb. 103, 107; Taf. 75, 77, 78 bis 93, 100, 103, 106—112, 138—147, 153, 173—176), die sinnliche Eigenkraft seiner Formideen zieht die übrigen Ornamentkünstler der Residenz im Laufe der Jahre unwiderstehlich in ihren Bannkreis — den ornamental gleichfalls reichbegabten Hofbildhauer, den jungen Wolfgang Auvera[277], und selbst so starke Naturen wie den genialen Johann Georg Oegg[278], der schon ein Jahr vor Bossi, am 17. Dezember 1733, als Hofschlosser angestellt worden war.

Der Hofschlosser

Oegg kam unmittelbar aus Wien, aus dem Kunstkreis der Schöpfungen Hildebrandts für den Prinzen Eugen, für dessen Landsitz Schloßhof an der March er tätig gewesen war. Die Gitter von Schloßhof und vom Wiener Belvedere sind denn auch die unmittelbaren Vorstufen zu Oeggs Würzburger Schöpfungen; an sie zunächst erinnert das augenscheinlich früheste Werk des Hofschlossers, das Oberlichtgitter über dem Einfahrtsportal des Südblocks, in der Gedrängtheit der zusammengefügten Einzelformgruppen und in der hitzigen Energie der spiraligen Rollungen. Oeggs erste größere Aufgabe im Schloßbau war reiche Kleinarbeit für die Bischofswohnung; was uns mit ihr verloren ging, wird fühlbar angesichts der technischen und vor allem künstlerischen Höhe, auf der ihn unmittelbar zuvor die Gitter der Schönbornkapelle (gleicherweise in der Lösung zweier ganz verschiedenartiger Aufgaben) zeigen. Die Kunstschlosserarbeit, die ziemlich unbeachtet auf der Innenseite des Hofkirchenportals erhalten blieb, ist nur ein schwacher Abglanz von Oeggs meisterlichem frühen Stil, der sich im großen Ehrenhofgitter (Abb. 1, 50 f., 79, 99 f.), seinem gleichfalls verlorenen Hauptwerk, in prachtvollem Reichtum aufblühend allmählich bis an die Grenze des Rokoko hinüberformte.

Der Hofhafner

Seit Sommer 1734 war auch ein eigener Hofhafner, Dominikus Eder[279], angestellt, der gleichfalls aus der Reichshauptstadt berufen worden war. Er ging schon im Sommer 1739 wieder nach Wien zurück. Der Umstand, daß er außer für die gesamte Bischofswohnung auch schon für die Paradezimmer der Gartenfront (nach Entwürfen des Hofbildhauers[280]) gearbeitet hat, erhielt uns dort den Stil seiner Arbeit in vorzüglichsten Beispielen (Taf. 94, 97, 106, 108, 190). Im Venezianischen Zimmer, im »Thronsaal«, in den Alexanderzimmern beweisen heute prächtige reichornamentierte Zieröfen, welche bedeutende Rolle ihnen im Gesamtbild der Einrichtung zukam, und machen es möglich, in Österreich selbst, in den Kaiserzimmern von Klosterneuburg beispielsweise, den Stilkreis unmittelbar aufzuzeigen, in dem die Edersche Kunst gewachsen ist[281].

Ausbildung junger Kräfte in Wien

Während für die unmittelbar harrenden Ausstattungsarbeiten die neuen Hofkünstler berufen wurden, empfingen in Wien junge Würzburgische Kräfte, deren Begabung gute Leistungen und tüchtige Mitarbeit am Residenzwerk für die Zukunft versprach, auf Wunsch des Fürsten und Kosten des Hochstifts ihre künstlerische Ausbildung. Ein solcher Fall hatte schon zur Zeit des Regierungsantritts Friedrich Carls sichtbaren Erfolg gezeitigt.

Der Hoftapetenwirker

Ein Lehrjunge des Tapezereimeisters, der unter Johann Philipp Franz tätig gewesen war, Andreas Pirot[282], war (wie S. 89 erwähnt) von Hutten zur Ausbildung nach den Niederlanden geschickt worden und hatte sich über ein Jahr in Brabant aufgehalten, nachdem er vorher das Handgelöbnis hatte abgeben müssen, künftighin nur für das Hochstift tätig zu sein. Ein Auftrag zur Probe, der ihm von Friedrich Carl gegeben wird, muß zur Zufriedenheit ausgeführt worden sein; denn seit 1730 schon erscheint Pirot als Hoftapetenwirker und leitet selbständig die ihm 1732 zugebilligten Hilfskräfte in der »Würzburgischen Gobelinmanufaktur«, die mit der regelmäßigen Lieferung der Wandteppiche nach den Entwürfen des Hofmalers Byß betraut wird. Charakteristisch ist, daß Pirot an-

fänglich nur sehr geringe Bestallung erhält unter der Begründung, er müsse die Kosten seiner Ausbildung erst abdienen; doch hat er sich Anerkennung und Lohn seines neuen Herrn in steigendem Maße erworben, auch ist eine Verlegung der Fabrik im Jahre 1741 wohl als Vergrößerung zu verstehen und Arbeiten für auswärts lassen darauf schließen, daß der Betrieb zu dieser Zeit nicht ganz unbedeutend gewesen sein muß. Die einzigen größeren Schöpfungen seiner Hand, die drei Szenen aus der italienischen Komödie im Venezianischen Zimmer, wurden bisher allgemein, an Technik und Farbcharakter der großen Niederländer unmittelbar gemessen, unseres Erachtens doch zu gering bewertet (Taf. 97). Sie haben zum mindesten bedeutenden Anteil an der besonderen farbigen Note des Raumes, den sie zieren — hierin freilich in erster Linie Denkmäler für den Hofmaler, der sie entwarf.

Der Hofbildhauer

Vielleicht hat der Erfolg, mit dem sich hier der bischöfliche Hof um ein paar hundert Gulden eine eigene und selbständige künstlerische Kraft verschafft hatte, die organisatorische Neigung Friedrich Carls verdoppelt, mit anderen jungen Begabungen ein Gleiches zu versuchen. In der Familie und Werkstatt des alternden Jacob von der Auvera war der älteste Sohn, Johann Wolfgang, so vielversprechend herangewachsen, daß er geeignet schien, bei glücklichem Erfolg einer akademischen Ausbildung in der Hauptstadt die Stelle des Vaters zu übernehmen, um als Architektur- und Innenplastiker die großen Pläne zu erfüllen, die in den Gedanken des Bauherrn reiften. Schon 1730 finden wir ihn denn auch an der Wiener Akademie, während der sechs Jahre seines österreichischen Aufenthalts überdies bereits mannigfach für Friedrich Carl und Würzburg beschäftigt.

Dem als ein reifender Künstler Zurückgekommenen übergibt der alte Jacob von der Auvera 1736 die Werkstatt, in der auch der nächstjüngere Bruder Lucas Anton[283] von nun an dauernd mittätig ist. Johann Wolfgang von der Auvera[284] (anfangs der vierziger Jahre Hofbildhauer) hat die Hoffnungen, die sein Fürst in ihn gesetzt hatte, nicht getäuscht. Er übernimmt bereits 1737 die umfänglichen bildhauerischen Aufgaben an der Portalfront und am Ehrenhofgitter; als virtuoser Zeichner tritt er bald zu Neumann in ein persönlich näheres Arbeitsverhältnis und begleitet diesen zur Gewinnung neuer Anregungen 1740 auf einer Reise nach den Niederlanden. Was an figürlicher Plastik aus seiner Werkstatt erhalten blieb, erscheint, je mehr es der Architektur dienend eingeordnet ist, um so mehr im Handwerklichen gebunden (Taf. 21 ff., 28 f., 31 bis 34). Weit unterschätzt aber wurde bisher seine dekorative und auch ornamental entwerfende, im besonderen zeichnerische Tätigkeit (Abb. 97, 101, 104 f., 106), die sich bald nach Byß' Tode in der Ausgestaltung des Spiegelkabinetts zu einer ersten ganz großen Leistung erhob. Soviel scheint überhaupt nunmehr deutlich geworden, daß er als Dritter ebenbürtig neben Bossi und Oegg trat, daß ihn insbesondere mit Antonio Bossi bald ein enges, wechselseitig fruchtbares Verhältnis verbunden haben muß.

Die jungen Hofmaler

Auch drei jungen Malern schuf Friedrich Carl die Möglichkeit, an der kaiserlichen Akademie zu Wien auf Kosten des Hochstifts ihr technisches Können und ihre künstlerische Bildung tiefer zu gründen. Zwei »Scolaren« des Byß, Anton Joseph Högler[285] (der Sohn des seit dem Jahrhundertanfang in Würzburg ansässigen Miniaturmalers Wolfgang Högler) und Johann Thalhofer[286], dürfen wenigstens mehrere Winter (1736 f.) an der Hochschule der Reichshauptstadt zubringen, um jeweils im Sommer zu ihrer Würzburger Arbeit zurückzukehren; sie haben beide bis zum Tode Friedrich Carls redlich ihre Kräfte den größeren und kleineren Aufgaben gewidmet, welche Bischofswohnung und Paradezimmer ihnen stellten. Der begabte Georg Anton Urlaub[287] hingegen, gleichfalls ein »Landskind« und Malerssohn, scheint zu unstet oder zu eigenwillig gewesen zu sein, als daß er sich zufrieden gegeben hätte, als stiller Bürger und Familienvater in der Kleinstadt fürder von dem Wandergut weniger Studienjahre zu zehren. Nur vier Jahre (1741—1744), seit 1742 als »Hofmaler«, arbeitet er im Dienste der Residenzausstattung. Dann verschwindet er plötzlich, um nach längerem Aufenthalt in Italien erst im Gefolge des großen Tiepolo wieder in Würzburg zu erscheinen. Die Undankbarkeit »dieses entloffenen Kerls« war wohl die einzige Enttäuschung, die Friedrich Carl von den jungen Zöglingen seiner Wahl hat erleben müssen.

Aber eine andere, ungleich kostbarere, eine im Augenblick unersetzliche Kraft hatte das Geschick aus diesem Künstlerkreis gerissen. Der Tod des hochbetagten Byß kam zu früh, als daß er nicht die großgefaßten und so umsichtig gesicherten Pläne Friedrich Carls in wichtigen Punkten empfindlich durchkreuzt hätte. Fertig war, als Byß starb, ein-

zig die neue Flucht der bischöflichen Wohnräume; die Hofkirche ging ihrer Vollendung entgegen. Mit den Paraderäumen der Gartenfront aber war kaum begonnen worden. Nur ein Zimmer wurde hier ganz im Geiste des Meisters vollendet, die übrigen unter dem steigenden Einfluß des Antonio Bossi und des Wolfgang Auvera geschaffen. Mochte das Erbe des alten Meisters immerhin hochgehalten werden, der Umstand, daß nun ein Stuckator und ein Bildhauer der jungen Generation den Raumschmuck bestimmten, den früher ein Barockmaler gestaltet hatte, konnte nicht ohne Einfluß auf das Stilbild bleiben. Der Farbton wandelte sich unversehens und daneben auch der Charakter des Ornamentalen; denn gerade nach Byß' Tod, um die Wende des 4. Jahrzehnts, hielt das eigentliche Rocaille im deutschen Stilbild seinen Einzug.

So scheiden sich die verschiedenen Gruppen der von diesem Künstlerstabe unter Friedrich Carl hervorgebrachten dekorativen Schöpfungen, die an sich nur räumlich getrennt und dadurch, nach dem Wege des Bauverlaufes, in zeitliche Aufeinanderfolge geschieden waren, unserem von heute rückschauenden Blick auch als klar umgrenzbare Stufen einer inneren Stilwandlung: die zweite Hälfte der dreißiger Jahre beherrscht der Byß-Stil, die sämtlichen Hofkünstler, auch Bossi, arbeiten in der Bischofswohnung und in der Hofkirche ganz unter seinem Einfluß; fast gleichzeitig, nur um ein Weniges später verschoben, entsteht schon im Stilgegensatz zum Südblock der Außenschmuck an den Kernteilen des Baues und der Ehrenhofabschluß im Geiste des jungen Auvera und Oeggs; die erste Hälfte der vierziger Jahre aber bringt in den Gast- und Repräsentationsräumen der Gartenfront und des Mittelbaues durch Bossi und den jungen Auvera die erste Entwicklungsphase des Würzburgischen Rokoko — sie verläuft vom Spiegelkabinett bis zum Weißen Saal und gerät mitten unter den Arbeiten zur Dekoration des Treppenhauses durch den Tod Friedrich Carls (25. Juli 1746) für einige Jahre ins Stocken.

DIE DREISSIGER JAHRE

ZWEITE BISCHOFSWOHNUNG UND HOFKIRCHE

Erst von diesem überschauenden Standpunkt aus läßt sich der völlige Verlust der Wohnung Friedrich Carls, den wir seit der Empirezeit zu beklagen haben, in seiner ganzen Schwere ermessen. Die erhaltene Hofkirche kann mit ihren anders gearteten Aufgaben keinen vollständigen Ersatz für sie bieten. Einzig die Anschauung der weltlichen, für die tägliche Benützung bestimmten Wohnräume selbst könnte die kunst- und kulturgeschichtlichen Fragen lösen, die hier für immer offen bleiben müssen, könnte den Würzburger Stil der dreißiger Jahre in hundert wichtigen kunstgewerblichen Einzelheiten zeigen und die erhaltenen Paradesäle im Gegensatz zu eigentlichen Wohnzimmern ins richtige Licht setzen.

Die zweite Bischofswohnung

Die Umstände, die auch der Aufhellung der Baugeschichte in so bedeutendem Maße zugute kamen, die aufschlußreichen Residenzpläne, sowie Neumanns und Byß' regelmäßige Berichte an den fast während der ganzen Ausführungsarbeiten in Wien und Bamberg abwesenden Fürstbischof, verschaffen uns aber auch hier nicht nur über die Zeitdaten die nötige Klarheit, sondern geben auch über die Lage und Raumverteilung der Bischofswohnung Aufschluß, ja sogar — was bisher kaum beachtet worden ist — über Material und Art der Ausstattung Andeutungen und brauchbare Hinweise auf Vergleichsbilder.

Die Plansendung Neumanns[288] vom 2. April 1730 enthielt schon den Grundriß von dem »hauptstockh« mit den acht Zimmern der neuen Bischofswohnung und der anschließenden Galerie zur Hofkirche. Diese Planung ist sicherlich schnell und ohne Gegenvorschläge festgelegt worden und auch ohne irgendwelche wesentlichen[289] Abänderungen zur Ausführung gelangt, ihren Inhalt geben uns heute die Pläne, die Neumann zu den Bauberatungen (September 1730) nach Wien mitnahm, und die von Hildebrandt (1731) nach Würzburg gesandten Korrekturpläne anschaulich und in beinahe völliger Übereinstimmung wieder. Die Trakte des Südblockes, die gegen Ehrenhof und Stadt liegen, sind der Platz der neuen Wohnung Friedrich Carls; im Hauptgeschoß liegen die fürstlichen Gemächer[290] (sie entsprechen den heutigen Räumen 6, 14—24 auf Abb. 60). Im Zwischenflügel zwischen den beiden Höfen des Südblocks findet sich (südlich anschließend) anfänglich noch die Hauskapelle mit dem hochfürstlichen Oratorium, Sakristei und Kaplanzimmer (in den Plänen der Jahre 1730—31, Abb. 40 und 46) eingetragen; die 1734 auftauchen-

84. Dekorationsentwurf im Stil der zweiten Bischofswohnung. Kolorierte Federzeichnung um 1735. (U. B. Del. 3, 137).

de Idee des Fürstbischofs, der Hofkirche einen doppelten Altar zu geben, d. i. auf einer Empore über dem Hochaltar vom ersten Stockwerk aus unmittelbar zugänglich einen zweiten Altar zur Bequemlichkeit »für einen altherlebten Bischoff« einzubauen[291], hat augenscheinlich diese Kammerkapelle überflüssig gemacht: der Plan S. E. 307 (Abb. 48) zeigt sie nicht mehr, der Zwischenflügel erscheint in andere kleine Räume (7—13, 28; Gasträume[292]) aufgeteilt.

Die Ausstattung dieses »Appartements« erfolgte gerade zehn Jahre nach den entsprechenden Arbeiten im Nordblock. Zu Ende des Jahres 1733 sind die vier Hauptzimmer fertig zum Beginn der Schreinerarbeit, im »Cabinet« schon das Gesims gezogen und »vor die tapetten mit denen latten gericht«. Neumann hat Maßunterlagen zur Begutachtung an Hildebrandt gesandt und wartet auf genaue Angaben für Lambris, Türen, Fenster, auf Zeichnungen für die Kamine. 1734, nachdem Hildebrandt die »Proportion« der Zimmer korrigiert hat, kommt es so weit, daß die Schreiner, Schlosser, Häfner, Stuckateure die innerliche »ausstaffierung« beginnen können; im gleichen Jahr betreten die führenden Hofkünstler (außer Byß) ihren Wirkungskreis. 1735 wird der Gesamtplan für die Plafondmalereien beraten, gehen, nachdem die Rahmenumrisse der Deckengemälde festgelegt sind, die Stuckatoren ans Werk, arbeitet der Hofschlosser schon an den Schlössern und Beschlägen, setzt die Tätigkeit der Schreiner und Zieratenschneider ein. Der wichtigste Teil namentlich der dekorativen Schnitzarbeiten entsteht allerdings erst im Laufe des folgenden und am Beginn des übernächsten Jahres, während Byß (seit Herbst 1736) seine Zinnzieraten gießt und nach und nach die bestellten Plafonds abgeliefert werden. Das Jahr 1737 aber ist erfüllt von der äußersten Anspannung aller, die Vergoldung von Holz, Stuck und Metall und vor allem die Zurichtung des Einzelnen an Ort und Stelle zu bewältigen; nachdem bereits im Frühling die Wirtschaftsräume der unteren Geschosse bezogen worden waren, hat Friedrich Carl im Herbst 1737 zweifellos in seiner neuen Prunkwohnung Einzug gehalten[293].

Die Umgestaltung durch den Großherzog von Toskana, der 1806 gerade diese Zimmerflucht zur Wohnung seiner Gemahlin bestimmte, hat nicht nur Stuck, Getäfel und Tapetenwirkereien entfernt, sondern auch die Möbel, Beschläge und Schnitzar-

beiten als Zeugnisse eines widerlichen Geschmackes verschleudert, so daß kein anschaulicher Rest am Ort verblieben ist. Und die Akten reden breitspurig über allegorische »Gedanken«, doch ohne Anschaulichkeit über das Wie der formalen Leistungen, ja selbst über das Was nur andeutungsweise und lückenhaft. Aus dem sog. Skizzenbuch Neumanns läßt sich eigentlich nur ein umfänglicheres, raumbildlich wirksames Blatt mit der Bischofswohnung im Zusammenhang bringen: der schöne vollständige Riß einer Fensterwand (Abb. 84) läßt sich zwar auf keines der dortigen Zimmer unmittelbar beziehen, aber alle seine Artmerkmale einschließlich der Hand, die ihn gezeichnet hat, geben die Berechtigung, ihn hier als anschauliches Vergleichsbild einzusetzen[294]. Der flüchtigste Vergleich mit jenem Boffrand-Castellischen Wandentwurf für den Nordblock (Abb. 81) zeigt die weltenweite Umstellung des Stilempfindens, prägt die ganze Gegensätzlichkeit der Strömungen aus, die hier in Würzburg zeitlich nacheinander, aber örtlich fast nebeneinander zusammentrafen: des westlichen und des östlichen Barock. Die ganze Wand in schweres Architekturwerk (anscheinend braunfarbiges Holzwerk) eingespannt; die Lambris mit starkplastischen, vielfach gebrochenen Füllungsrahmen verziert; überreiche Architekturpilaster im Hildebrandt-Stil, die bis zum Gesims reichen, die Rechteckflächen flankierend; das ganze Schmuckwerk der Pilaster in nächster Beziehung zum Stil der Hofkirche und also vergoldet auf dem braunen Holzgrund zu denken. Ganz so müssen die Wohnräume Friedrich Carls gewirkt haben, mit starkfarbigen umrahmten Deckengemälden darüber, die Wandfelder gefüllt mit Pirots bunten Wirkereien, in den Ecken gegenüber den Scheinkaminen mächtige Wiener Zieröfen in Weiß und Gold, Fenster und Türen mit funkelndem Beschlägwerk von Oeggs Hand, vergoldetes Schnitzwerk von derbem Temperament auf den Füllungen, den Spiegelrahmen, den gemalten Supraporten und den gobelinbespannten Möbeln; selbst das Stuckornament, dessen zierliche Wellen damals schon hart bis an den Rand der gemalten Mittelstücke schlugen, in repräsentativen Räumen vergoldet zu denken. Die Aktennachrichten[295] bestätigen und bereichern dieses Bild. Was sie über die Stuckatoren melden, vermittelt keinen anschaulichen Begriff; sicher ist nur, daß Antonio Bossi selber schon an bevorzugter Stelle tätig war. Die Plafond- und Supraportenmalereien stellen Byß und seine »discipuli«, sowie Lünenschloß und der Bamberger Hofmaler Scheubel[296]; daneben ist der Bezug artgleicher Stücke aus Wien[297] selber bezeugt.

Vom Holzwerk ist zumeist die Rede, von seiner Fassung in Gold und Braun, von Nußbaumwurzelfournieren, von ornamentalen Schnitzereien. Der alte Auvera liefert nur weniges (seine letzte eigene Arbeit für den Residenzbau)[298] in ein Zimmer, mehr der Bambergische Hofbildhauer Schlott[299], Untergeordnetes neben Steinbildhauerarbeit (an den Kaminen) Gg. Adam Guthmann[300], das Meiste und Schönste wohl der Kunstschreiner und Zieratenbildhauer Ferdinand Hund[301], dessen dauerndes Verbleiben in Würzburg Friedrich Carl und Neumann mit manchem überraschenden Wort der Anerkennung offenkundig als Gewinn buchen. In dreien der Zimmer aber und zwar in den bevorzugten haben die Byssischen Zinnzieraten[302] Lambris, Fensterläden und Türen geschmückt, vor allem im intimsten Raum, dem Kabinett, über das neben der großen Retirade, dem eigentlichen Wohnzimmer, am frühesten und zumeist gesprochen wird, gleich als sei man sich bewußt, daß es hier die persönlichste und stärkste Leistung gelte.

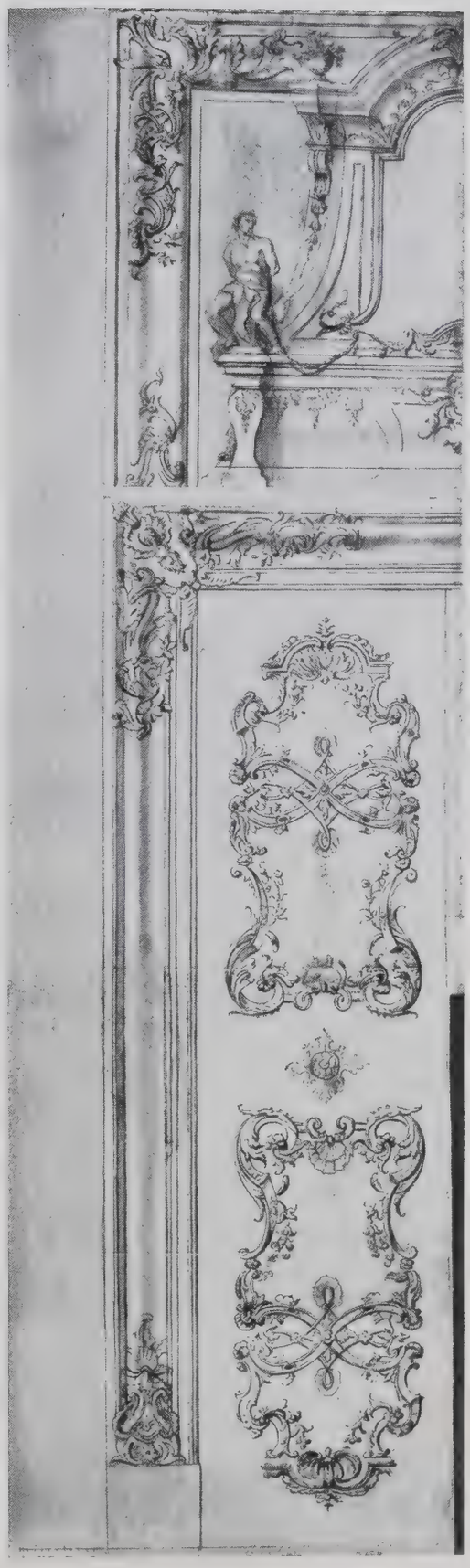
Das früheste Zimmer der Gartenfront

Im unmittelbaren Anschluß an diese Ausstattung aber sind auch die ersten Paradezimmer der Gartenfront[303] geplant und in Angriff genommen worden. Dem verdanken wir die Möglichkeit zu Vergleichen, die uns Aktenspuren und Entwurfsbilder bestätigen und wenigstens in einem Falle zur Erfüllung unseres Strebens nach Veranschaulichung führen. Das Paradeschlafzimmer (das nach Pirots Karnevalstapeten den Namen das Venezianische erhalten hat (Taf. 97 f., 158)[304], neben den prächtigen späteren Schöpfungen ein ebenbürtiges Kunstwerk von milderer und wärmerer Schönheit, haben im malerischen Teil nach dem Tode des Byß bis zum Jahre 1741 seine unmittelbaren Schüler, die bereits genannten jungen Maler, fertiggestellt. Der glänzendste Schmuck des Raumes aber, der ihn zu einem der ersten deutschen Denkmäler seiner Stilstufe macht, das vergoldete Zinnwerk (Taf. 98 f., 150, 166—169)[305], das auf dem hellbraunen Nußbaumholz kleine bunte Genremalereien umschließt und sich an Türrahmen und Spiegelaufsätzen in Ornamentgedanken auslebt, wie sie glänzender die kommende Periode, selbst Bossi und Oegg, nicht entwickelt hat, ist das letzte eigenhändige Werk des Meisters, der todkrank daran noch tätig war. Neumann hat dem Hinterlassenen, das bis 1738

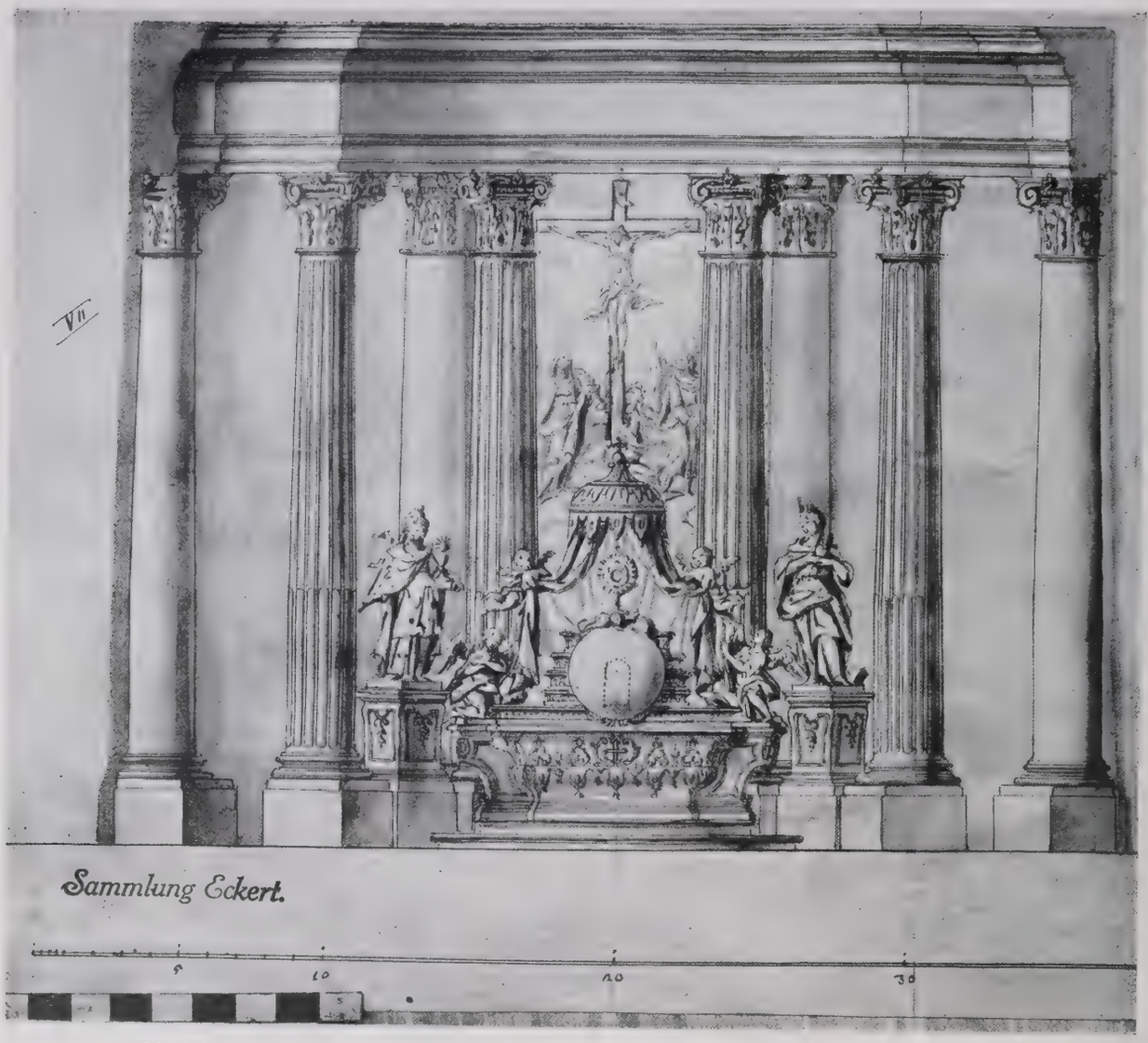
noch nicht an Ort und Stelle war, in liebevollem Eingehen auf Byß' Gedanken seinen Platz gegeben. Genau so wie es die Akten vom »Cabinet« der Bischofswohnung melden, ist hier das Zinnwerk auf Lambris, Fensterläden und Türen verteilt; hier allein sind die Wandtapeten Pirots mit ihrem charakteristisch hellen, verschwimmenden Farbton erhalten (Taf. 97); dieser Raum allein hat noch die ganze Decke, die kein Ornamentstuckator berührte, dem Pinsel des Malers eingeräumt. Das Venezianische Zimmer, das so von dem in viel engeren Verhältnissen zu denkenden Schreibkabinett die nächste Anschauung vermittelt, ist uns heute der einzige ganz reine, qualitativ und historisch gleich kostbare Zeuge vom Stil der — Bischofswohnung Friedrich Carls.

Die Hofkirche

Die Monumentalschöpfung, welche aus dieser Periode unverletzt auf uns gekommen ist, die Hofkirche (Taf. 67–74), ist es in anderem Sinne, vor allem in jenen Punkten, wo die Unterschiede zwischen profaner und kirchlicher Kunst, zwischen Gebrauchs- und Sakralform vor der Bedeutung der Stilgleichheit sich verwischen. Ja sie allein erweist die staunenswerte Gestaltungskraft, welche die unter Friedrich Carl eben neu zusammengetretene Künstlerschar einte und hier über allen Einzelwünschen des Bauherrn die von Wien einströmenden fremden Einflüsse und die mannigfachen dekorativen Einzelleistungen zu einem Ganzen von persönlichstem Charakter und von höchstem Rang zusammengeformt hat. Sie allein läßt auch erkennen, welches Verhältnis dieser Stil der dreißiger Jahre zum Material hatte, welche Rolle er der kostbaren Wirkung und der Farbe des Marmornen, des Metallischen und des Stukkes zuwies, wo er das Feierliche dachte. Die späte Rokokokunst ist genau in dem Maße, in dem sie flächiger wurde, in diesen Punkten viel einseitiger, viel weniger kompliziert gewesen als diese in höchster Bedeutung des Wortes sinnenkräftige Frühzeit, die nicht nur alle perspektivischen Wirkungen des Verkürzens und Versteckens und die feinsten Abstufungen des Lichteinfalles, sondern auch alle Grade der Glätte, der Wärme und Kühle durchzufühlen und mit all dem zugleich zum Beschauer zu sprechen scheint. Man hat früher im Vergleich zu anderen Teilen von Neumanns Residenzbau die Formensprache seiner Hofkirche von geringerer Klarheit, schwül und überhitzt genannt, und damit schon zu einer Zeit, da es sich nur um Neumann allein zu handeln schien und also keinerlei Beeinflussung durch geschichtliche Erkenntnisse möglich war, die tatsächliche Gültigkeit dieser Sinneseindrücke und den anders gearteten Grundcharakter bestätigt, der sich jetzt ohne weiteres durch den neuen Wienerischen

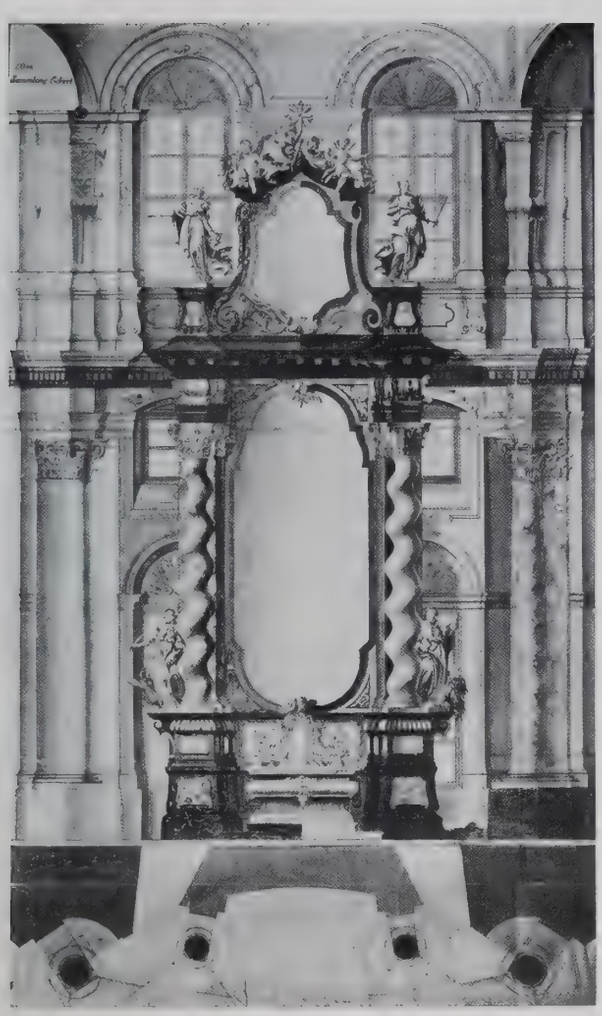


85. Joh. Rud. Byß (?): Entwurf zur Türe des Venezian. Zimmers. Getuschte Federzeichnung um 1738. (U. B. Del. 3,58.)

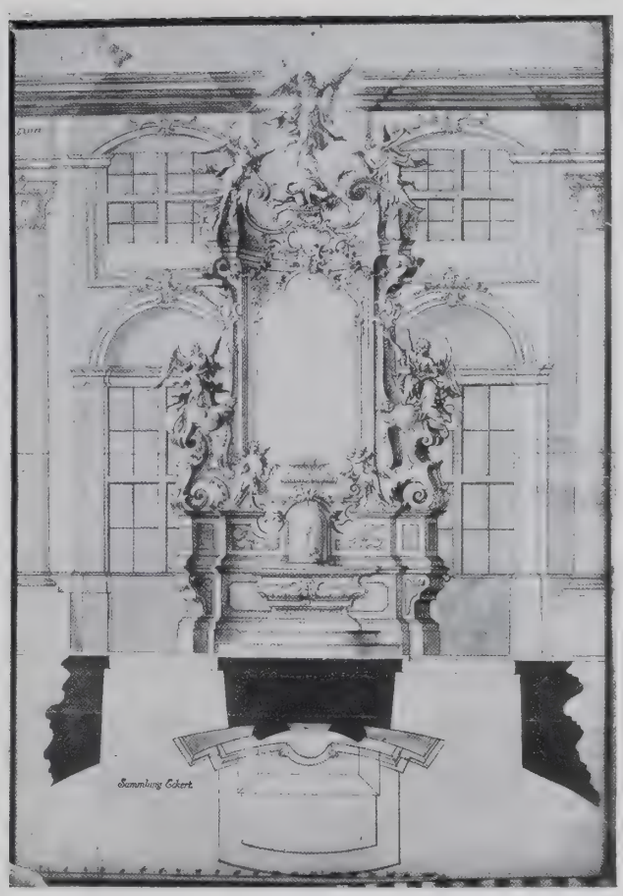


86. Joh. Luc. von Hildebrandt: Entwurf zum Hochaltar der Hofkirche, um 1734 (S.E.VII).

(nicht allein Hildebrandtschen) Einfluß erklärt. Über die Einwirkung Hildebrandts im Architektonischen ist oben bereits ausführlich gehandelt worden; wie weit sie in das Gebiet der Ausstattung übergreift, läßt sich in wichtigen Einzelfragen einwandfrei abgrenzen[306]: für die eigenartige räumliche Anlage und den Gesamtprospekt des Hochaltars hat sein Entwurf (Abb. 86) die bleibenden Grundlinien gezogen, die Ausführung der Seitenaltäre mußte in allen Einzelheiten »vollkommen« nach seinem Riß (Abb. 87), dem ein virtuoser, doch wenig »besonderer« Entwurf des jungen Auvera gegenüberstand (Abb. 88), geschehen. Andererseits hat Bossi, dessen Geist und Handschrift jedes Detail der Stuckornamentik und der figürlichen Stuckplastik ebenso eindeutig zeigt, wie eigenhändige ornamentale Entwürfe seine schöpferische Urheberschaft im einzelnen beweisen, auch an der dekorativen Erscheinung bestimmter wichtiger Architekturteile, ja vielleicht sogar an den räumlich bedeutungsvollen Kurvaturen der oberen Emporengänge und -wände ganz persönlichen Anteil[307]. Und auch Byß hat zu dem farbigen Gesamtbild des Inneren zweifellos mehr als bloß die Malereien beigesteuert; am ehrenvollsten spricht es für ihn, daß Friedrich Carl 1739 »die Byßischen Gedanken« für den unteren Hochaltar denen des geliebten Hildebrandt vorzog[308]. Auch zwischen Byß und Bossi ist ja die Grenze vielleicht nicht ganz reinlich zu ziehen; denn Bossi, der selbständige Stuckator, muß doch gerade in diesen allerersten Jahren als Schüler des Malers Byß zu diesem in einem so nahen Verhält-



87. Joh. Luc. von Hildebrandt: Entwurf zum Seitenaltar der Hofkirche, um 1736/37. (S.E. LXXXIII).



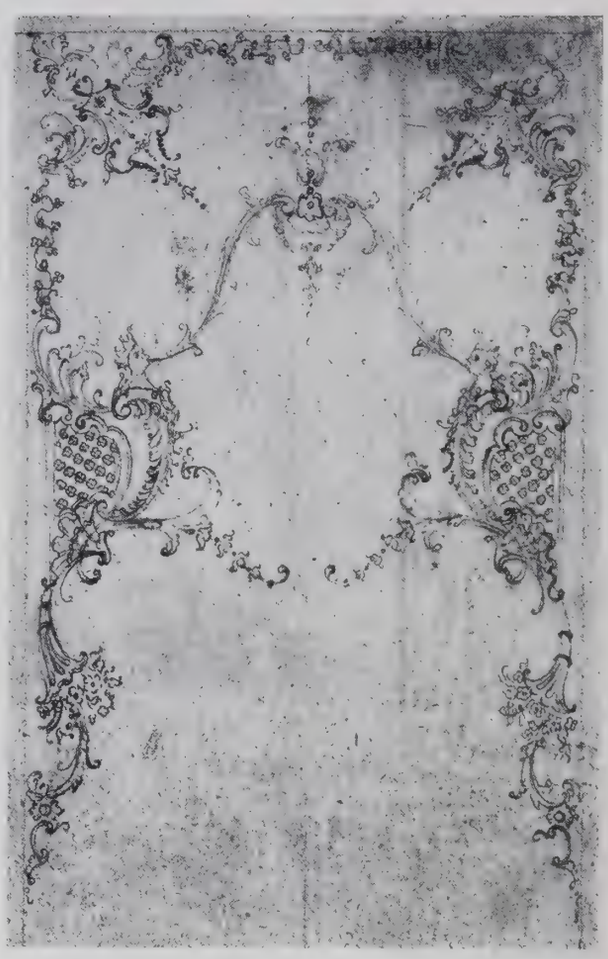
88. Wolfg. Auwera: Entwurf zum Seitenaltar der Hofkirche, um 1736/37. (S.E. LXXXVII).

nis gestanden haben, daß es nicht wundernimmt, zwischen Bossis frühestem Ornamentstil und den Zeichnungen und Zinnsachen des Byß Berührungspunkte und Ähnlichkeiten im Detail zu finden, die von Wechselwirkung und Gedankenaustausch zeugen[309].

Aber die Würzburger Hofkirche ist in besonderem Maße eines jener Gesamtkunstwerke des 18. Jahrhunderts, in dem Architektur und Dekoration nicht getrennt werden können, nicht gesondert betrachtet und behandelt werden dürften. Welches Zeugnis für die künstlerische Kulturhöhe der Zeit: kein anderer Raum der Würzburger Residenz verdient solches Lob mehr als dieser größte, an dem die vielfältigsten Kräfte wirksam gewesen sind!

Man kann durch genaueres Auseinanderrechnen der beteiligten Hände und der wirksamen Gedanken wohl historische Klarheit gewinnen, aber zum innersten Erfassen des künstlerischen Sinnes, den solches Ineinanderwirken aller Kräfte hatte, wird diese Einstellung nicht führen; »in der Würzburger Hofkirche steht und fällt« auch »der räumliche Eindruck mit der Dekoration, mit der Farbe und den Details«[310]. Auf zweierlei Wegen, in doppeltem Sinn hat das 18. Jahrhundert das Ideal des Gesamtkunstwerkes erreicht. Dann, wenn ein und derselbe Menschengeist, zweifach begabt, Bauwerk und Schmuck zugleich aus sich wie aus einem Stoff und als organische Einheit schuf: wie einsame Gipfel ragen die Leistungen dieser letzten Art, Dominikus Zimmermanns Kirchenräume zu Steinhausen und Wies oder die Münchener Johann Nepomuk-Kirche der Brüder Asam. Oder auch dann, wenn diese letzte Höhe künstlerischer Kultur wie eine geheimnisvolle Macht das Können und Streben von Vielen einer Aufgabe ganz und gar dienend und doch unentbehrlich wirksam eingeordnet hat, ja selbst Gegensätzliches so sich durchdringen läßt, daß die Stimmen, die da und dort wohl einzeln hör-

89. Antonio Bossi: Stuckdekoration einer Fensterleibung in der Hofkirche 1736.



90. Antonio Bossi: Entwurf zur Dekoration einer Fensterleibung (Abb. 89) in der Hofkirche. Bleistiftzeichnung um 1735.

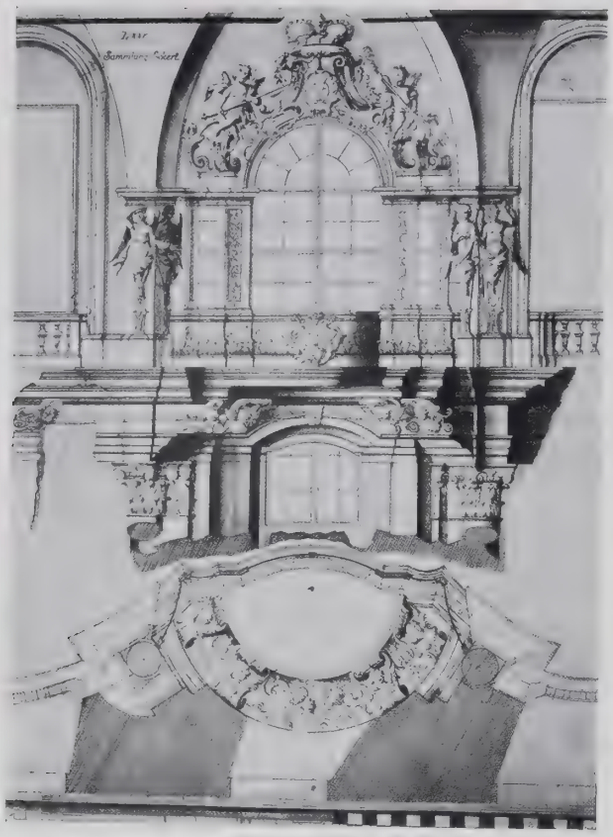
bar sind, dennoch sich zu einem neuen besonderen Klange einen: die Würzburger Hofkirche ist eines der bewunderungswürdigsten Beispiele dieser Art. Der rein künstlerischen Einstellung widerstrebt es auch zunächst, in einem solchen Raum das zeitliche Nacheinander der Ausstattung zu verfolgen und, so wichtig und nötig es im Sinne historischer Gerechtigkeit sein mag, darauf die Beurteilung zu gründen. Sie wird als köstlichste Gabe den Eindruck der sinnlichen Einheit empfangen, die Grundmotive dieser komplizierten Kurvengruppen schon im Grundriß wie in einem reichen und doch allseitig geschlossenen Ornament lesen, die Ausweichungen und Knickungen in der Kurvatur des Hauptgesimses bald staunend als Abwandlungen dieser Grundmotive erkennen, ja in den Grenzlinien der Gewölbe, der Zwickel und Nischen das gleiche Leben wiederfinden, das selbst die Stuckornamentik bis in die einzelnen Linienzüge beherrscht. Das Farbige, geradezu musikalisch verarbeitet, wird neue, ganz unmittelbare Sinneseindrücke hinzubringen und das Bild in dem Sinne bereichern, daß ausgesprochene Farb- und Lichtkontraste durch thematische Wiederholungen ineinander verkettet sind. Nur einige starke Formgegensätze lösen sich nicht im Sinne der Abwandlungen und Wiederholungen: sie reißen diese Orgie des Anschmiegens und Ineinanderfließens wie eine klare Kraft in ein paar deutlich geschiedene Gruppen auseinander. Am augenfälligsten spricht wohl der wichtigste dieser Gegensätze für den Gesamtüberblick des Raumes (Taf. 67—69): die zwei verschiedenen Welten, die das breite Emporengesims scheidet[311]. Unter ihm ausgesprochene Architektur, nur sehr bedingt und dann in groß gesehenen Zügen dem Kurvendrange hingegeben, feierliche Senkrechte und kühler Materialcharakter; über ihm eine förmliche Zone flackernden Kleinlebens, wo das Ornament rundlich spielt, die plastische und gemalte Figur tänzelnd oder zuckend schwebt und alle Ar-

91. Antonio Bossi: Entwurf zur Dekoration einer Fensterleibung in der Hofkirche. Bleistiftzeichnung um 1735.

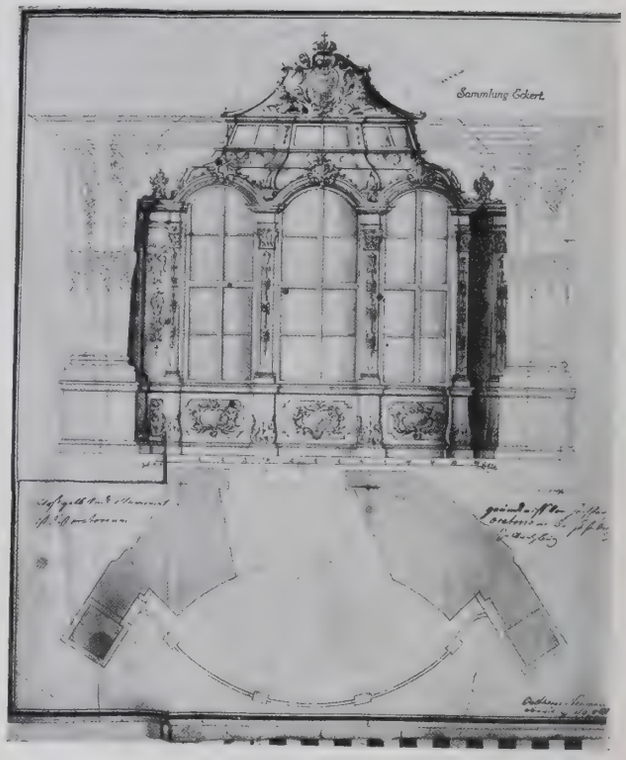
92. Antonio Bossi: Stuckdekoration eines Pilasters im Emporengeschoß der Hofkirche 1736.

chitekturglieder in merkwürdiger Einkleidung erscheinen.

Wie dieser Hauptkontrast nun aber schon den voraussetzungslos Genießenden mählich dazu zwingt, die unterschiedliche Verteilung der dekorativen Kräfte genauer zu beachten, so führen vielfache innere Gründe zur Einzelbetrachtung, der näher nachzugehen dem Sinn dieser umfassenden Übersicht widerspricht. Nur auf Bossis Stuckaturen sei kurz näheres Augenmerk gelenkt aus dem Grunde, weil sie die früheste Leistung sind, die wir von ihm kennen, der wichtige Ausgangspunkt der reichen Entwicklung, die wir aus dem Schaffen seines Lebens lesen. Der an Formgedanken überraschend reiche Schmuck der Gewölbestichkappen, der kleinen Nebenkuppeln über den Emporen, ganz besonders aber der Nischen und Fenstergewände in der oberen Zone — dem Gesamtüberblick von unten überhaupt nicht sichtbar (Taf. 68 f., 70—73) —, muß einzeln aufgesucht und unter sich verglichen werden, um zu erweisen, welch merkwürdiges Mittelglied zwischen Rahmen- und Füllungsornament er darstellt und welch geniale Phantasie hier vielfache, stets neue Abwandlungen der genau gleichen Aufgabe geschaffen hat. Bald von ferne an den Bau der Groteske anklingend, bald ganz frei von der rechteckigen Rahmengrenze nach innen spielend und in den glücklichsten Motiven (Abb. 89—91) mit unnachahmlicher Grazie die mittlere Brücke wie von selber findend, in der duftigen Farbe (helles Gold und Weiß) die vielfältigsten Unterschiede der Reliefhöhe zur Geltung bringend, stellen sie vielleicht die geistreichsten und persönlichsten Abwandlungen der Bérainschen Motive dar, die die deutschen Einflußgebiete vor dem Eindringen des



93. Entwurf zum Oratorium der Hofkirche. Getuschte Federzeichnung um 1734 (S.E.LXXV).



94. Entwurf zum Oratorium der Hofkirche. Getuschte Federzeichnung 1736 (S.E.XXXXIII).

eigentlichen Rocaille aufzuweisen haben, und zeigen in der Füllung eines klar umgrenzten Feldes von bescheidener Größe die eigentliche Stärke der Bossischen Ornamentik schon in dieser Frühzeit. Daß die Schmuckbildungen auch sonst im ganzen Raum hinsichtlich des Ornamentmaterials nicht gleichheitlich sind, sondern von der rollwerkartigen starkplastischen Kartusche und dem flächig ausgebreiteten lockeren Laub- und Bandwerkspiel bis zu den ersten Muschelwerkbildungen (im Erdgeschoß) reichen, beweist Bossis feinen Sinn für die Verschiedenartigkeit der Aufgaben, liegt aber teilweise auch in dem zeitlichen Abstand ihrer Entstehung begründet, der ein halbes Jahrzehnt umfaßt[312].
Die genauere Beachtung der kleinen und kleinsten Zeit- (d. i. Stil-)unterschiede ist hier über den Einzelfall hinaus interessant, weil der zeitliche Verlauf der Entstehung einer solchen Innenausstattung, die uns heute in erster Linie als Gesamtkunstwerk anspricht, in der Würzburger Hofkirche an einem Beispiel mit seltener Klarheit und Sicherheit zu verfolgen und nachzuweisen ist[313]. Die Ausstattungsarbeit beginnt mit den Deckengemälden des Byß, zu denen die ersten Entwurfsgedanken schon 1733 entstehen, als eben die Gewölbe geschlossen sind. Die Ausführung selbst beginnt im Frühjahr 1735: in den Grenzgebieten der Kuppelbilder arbeitet der Stuckator dem Maler vor. Während Byß' Gemälde vom Hochaltar nach Westen fortschreiten und Ende 1736 über der Orgelempore vollendet werden, beginnt Bossi mit der »Dreifaltigkeit«, dem oberen Altar (Taf. 71). Dieser und mit ihm zweifellos die ganze obere Zone über dem Hauptgesims ist an der Wende des Jahres 1738 vollendet zu denken. Die Zone des Erdgeschosses folgt; aber erst jenseits der Grenze des neuen Jahrzehnts schließen Bossis Kreuzigungsgruppe hinter dem Hochaltar sowie die zugehörige Ornamentik (1741), das Tabernakel des Hochaltars und die in Italien ausgeführten[314] Marmorstatuen (1743), zuallerletzt die großen Seitenaltäre, deren Vergoldung sich bis zum Herbst 1744 hinzieht, das ganze Werk. Mit dem Tabernakel, weit früher schon mit Zeichnungen und Entwürfen, vor allem aber (1740) mit dem bildhauerischen Schmuck des Eingangsportales, hatte der junge Auvera an den Ausstattungsarbeiten teilgenommen[315].

BAUPLASTIK UND EHRENHOFGITTER

Das Kirchenportal, in der Stadtfront des Südblockes ein gänzlich neuer Ton von zarterem und geschmeidigerem Klang (Taf. 17, 42), zeigt den Stilabstand eines Jahrzehnts, der es von seiner Umgebung trennt, und damit die Entwicklung, die das Dekorative am Außenbau in der Zeitspanne zwischen 1730 und 1740 durchlaufen hatte. Inzwischen hatte sich der ganze Bau beinahe vollständig geschlossen, Portalfront des Ehrenhofes und Gartenfront hatten dem früheren Fassadensystem auch im Schmuckwerk Wienerische Formen an die Seite gestellt.

Südblock

Am Südblock hatten dieselben Meister, die am nördlichen Flügelbau die Architekturplastik geschaffen hatten, zu Beginn der dreißiger Jahre sich in die figürlichen und ornamentalen Aufgaben geteilt (Taf. 17, 22 f., 41 f., 47)[316] — gegenständlich denen am Nordblock gleich, interessant vielleicht nur durch die gegenüber den zwanziger Jahren unversehens vollzogene innere Stilwandlung, von der die Ausführung dem schärferen Blick (trotz der Erneuerung der meisten Teile) heute noch stellenweise ein weniges verrät. Die beiden Giebelfüllungen dieser zweiten Stadtfront hatte ebenfalls noch der alte Auvera (1732—1734) geschaffen. Sie stellen unter Fortführung des am Nordblock angeschlagenen Themakreises hier »Concordia« und (über der Kirche) »Pietas« in rein allegorisch gesehenen Gruppen dar, die (obwohl heute gleichfalls vollständig erneuert) zusammen mit einer glücklich erhaltenen Entwurfzeichnung (Abb. 95) von dem Charakter dieser nach Würzburg verpflanzten Traditionen niederländischer Barockplastik und im besonderen von der künstlerischen Handschrift des damals bereits sechzigjährigen Künstlers, der als Vater einer großen Bildhauerfamilie das Haupt der umfänglichen Auvera-Schule in Franken geworden ist, immerhin noch einiges auszusagen vermögen.

Gartenfront und Kernteile des Baues

Doch schon bald, während der Bau über Südfront und Südoval auf der östlichen Gartenfront zum Mittelpavillon fortschritt, waren 1736 neue Namen[317] hinzugetreten, neue österreichische Einflüsse vermittelnd; der Böhme Johann Ferdinand Tietz[318], der später als Bambergischer Hofbildhauer berühmt gewordene Künstler, der in der Seinsheim-Zeit das Köstlichste der Gartenplastik von Veitshöchheim zu schaffen berufen war, erscheint hier am Würzburger Residenzbau erstmals, allerdings mit ganz untergeordneten Arbeiten beschäftigt. Vor allem aber löst nun, wie schon erwähnt, der achtundzwanzigjährige Wolfgang von der Auvera, aus Wien zurückgekommen, den alternden Vater ab und übernimmt — in der Ausführungsarbeit unterstützt von seinen Brüdern Lukas Anton und Michael[319] — den ganzen Betrieb der väterlichen Werkstatt[320]. Es ist sicher kein Zufall, daß Wolfgang eben zu Beginn des nämlichen Jahres wieder in Würzburg erschien, das die Mauern des Kaisersaalpavillons und in unmittelbarer Folge die Hauptwand des Ehrenhofes erstehen ließ, diejenigen Teile des Baues, die am augenfälligsten das Gepräge von Hildebrandts größter Wiener Schöpfung tragen. Die rauschende Fülle und warme Festlichkeit, mit der ein verschwenderischer Reichtum an Skulptur die großen Bauten des Wiener Hochbarocks umkleidete, die Schöpfungen Matiellis und Giulianis, der Geist des großen Raphael Donner hatten den jungen Künstler sechs Jahre lang unmittelbar umgeben[321], ihm sollten die wichtigsten bildhauerischen Aufgaben zufallen, die nun hier ihrer Lösung harrten. Zweifellos sollten nach dem Willen Friedrich Carls in ihm die Schmuckgedanken Hildebrandts einen im eigenen Kreise geschulten Interpreten finden. Wolfgang Auvera scheint 1737—38 den gesamten plastischen Schmuck an den Mittelteilen des Baues und den bildhauerischen Anteil am großen Gitterwerkabschluß des Ehrenhofes als einheitliches Ganzes auf einmal übernommen und als geistiger Leiter auch durchgeführt zu haben[322], Daß die wirkliche Ausführung einer Leistung von solchem Umfang zum überwiegenden Teil fremden, zum großen Teil handwerklichen Händen zukam, ist selbstverständlich, zumal der Künstler nach 1740 auch an der Innenausstattung mitzuarbeiten begann. Der Hauptteil des statuarischen Schmukkes, vor allem auf der Dachbalustrade des Ehrenhofes (Taf. 31—34), trägt denn auch dienend dekorativen Charakter und hat sich, was die Qualität des Ausgeführten anlangt, auch nicht über den Wert erhoben, den dieser Zweck von ihm erforderte. Ja selbst die wichtigsten Stücke, die der große mit Wolfgang geschlossene Kontrakt von 1740 einzeln aufführt — das große Giebelfeld (Taf. 21, 31) im Ehrenhof mit dem Wappen Friedrich Carls, den Famae und Putten; Wappenlöwen, Statuen, Vasen und Ornamentwerk am Ehrenhofgitter — müssen weniger als Werke seiner »Hand«, denn vielmehr in erster Linie als Leistungen der Auvera-Werkstatt nach seinen Modellen betrachtet werden[323]. Ja die Inschrift, die eine der großen Herku-

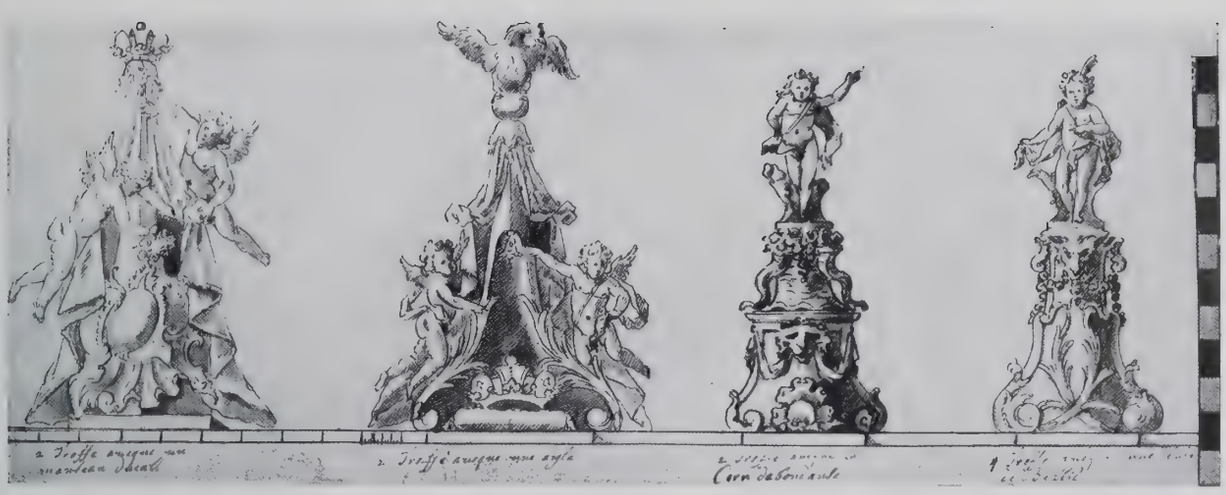
95. Jacob van der Auvera: Entwurf zu einem Giebelfeld des Südblockes (»Pietas«) 1732 (U. B. Del. 3, 126).

lesgruppen vom Ehrenhof trägt: WOLFGANG ET LUCAS AUVERA HOC OPUS FECERUNT beweist selbst für die Ausführung der Stücke aus vorderster Reihe die Mitwirkung des Bruders. Andererseits aber ist die gesamte Ornamentplastik (Zierstreifen, Kartuschen, Fensterumrahmungen) dieser Bauteile (Taf. 20 f., 41, 44, 46) von so hoher Qualität und trägt so deutlich über den eigentlich Wienerischen Charakter hinaus seinen Stil, daß sie ganz unbedingt in den Kreis seiner geistigen Leistung mit einbezogen werden muß. Des zum Beweis dient unter anderem ein Blatt, das seine eigenhändige Entwurfszeichnung zu der prachtvollen durchbrochenen Dachbalustrade über der Ehrenhof-Portalwand enthält und auch von seiner glänzenden Art Figuren zu zeichnen eine Probe liefert (Abb. 97). Zusammenfassend kann also gesagt werden, daß der ganze perlende Reichtum der Bauplastik, der über die Gartenfront (Taf. 28 f., 39 f.) des Schlosses und die Hauptwand seines Ehrenhofes (Taf. 20 f, 31 ff.) ausgegossen erscheint und sie auf den ersten Blick von dem übrigen kühl-klaren Fassadensystem der zwanziger Jahre scheidet, mit dem Namen des jungen Auvera zu belegen ist, mag auch manche starke schöpferische Kraft in untergeordneter Tätigkeit neben ihm wirksam gewesen sein[324]. Der gegenständliche Inhalt[325] der Figurenplastik erhob sich sicher nur im Statuenschmuck (Taf. 31—34) der Ehrenhofbalustrade zu benennenswerter Besonderheit und auch da nur zu den gewohnten allegorischen Personifikationen. Ein strenges Thema, vollends ein gegenständlich kompliziertes, war kaum durchgeführt. Zeitlich ist die Ausführung immer im engsten Anschluß an die jeweilige Bauvollendung zu denken und so auch in den Hauptpunkten durch die Akten[326] bezeugt. 1738 schon finden wir Wolfgang von der Auvera im Steinbruch von Abtswind, der die umfänglichsten Blöcke lieferte, das Brechen und Bossieren der Steine überwachend; 1739—1740 ist der große Giebel des Haupthofes gesetzt, seit 1741 leuchtet das große Wappen Friedrich Carls in üppigster Kartuschenumrahmung, von Löwen gehalten mit der Kaiserkrone weiß und golden die Straße hinab bis zum Dom; 1742 ist der Wand- und Dachschmuck des Ehrenhofes und wohl auch der Gartenfassade vollendet.

Das Ehrenhofgitter

Nur die Vollendung des großen Ehrenhofgitters, das gleichzeitig begonnen worden war, zog sich über zwei Jahre länger hinaus, nicht allein infolge der Kriegsläufte, die seit 1740 die verfügbaren Mittel verringerten, sondern auch, weil hier die umfänglichen Schöpfungen zweier Meister — Oeggs und Auveras — zu einem Ganzen zusammenzufügen waren, dessen Generalplan nach Beginn der Schlosserarbeit noch erweitert und erst 1738/39 endgültig festgelegt worden sein muß.

Daß Wolfgang Auvera der ganze bildhauerische Anteil auch dieses Werkes übertragen wurde[327], das so groß und bedeutend angelegt war, daß des Hofschlossers genialste Kräfte an ihm zum erstenmal ihre völlige und glänzendste Auswirkung fanden, ist ein bedeutender Beweis der hohen Gunst des bischöflichen Herrn, die der Jugendliche besaß. Denn wir wissen, daß die Zeit, die es schuf, und vor allem Friedrich Carl selbst dieses »Gatter und Figurenwerk« bewußt als das einschätzte, was wir heute in dem Verlorenen betrauern müssen: nicht nur als untrennbaren, aus dem Sinn der Anlage erforderten Bestandteil des Ganzen, sondern

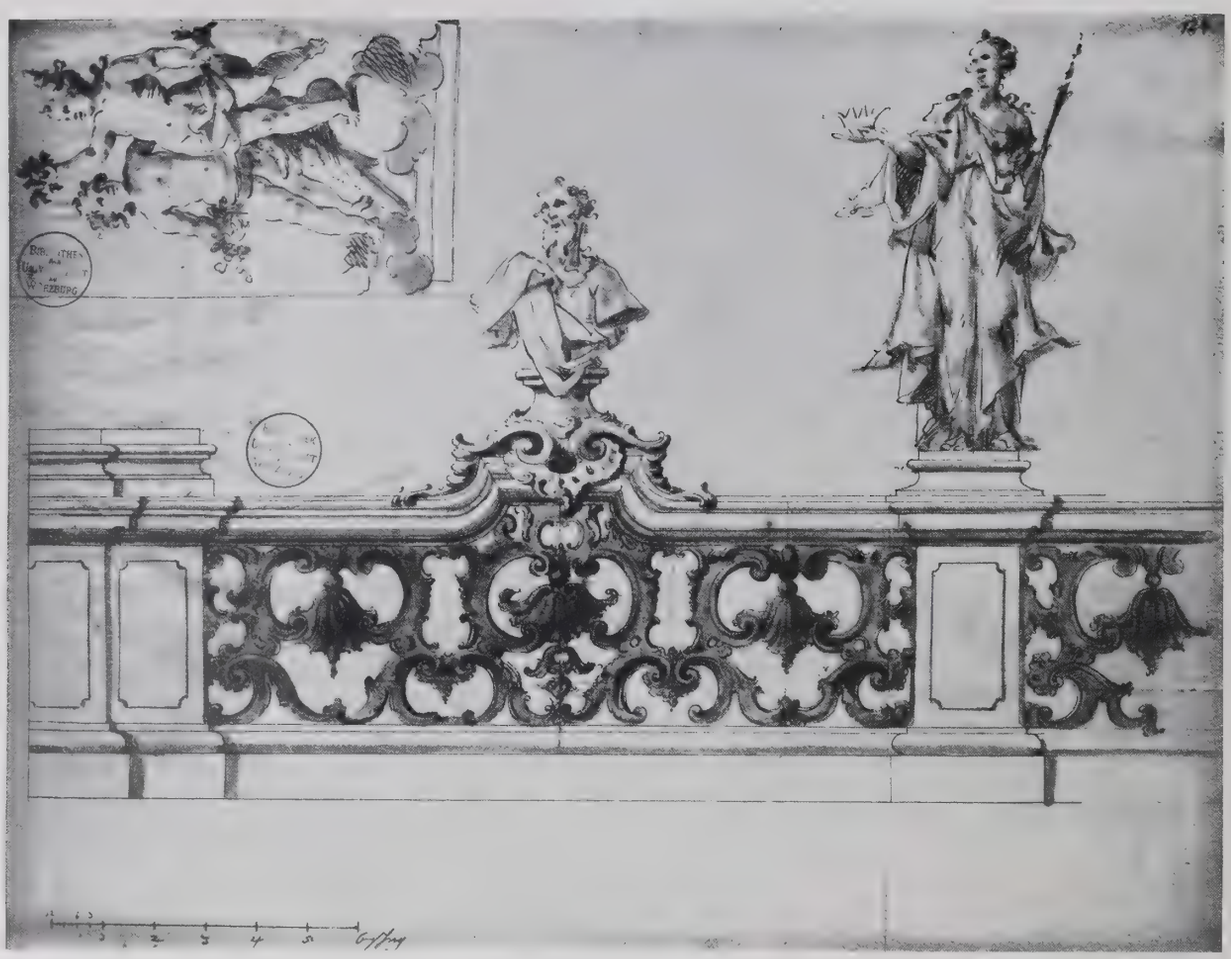


96. Claude Curé: Entwurf zu Trophäen für die Attika über Ehrenhof und Gartenfronten. Getuschte Federzeichnung um 1730—35 (U. B. Del. 3, 118).

als »die größte Zierte der ganzen sache«[328], überhaupt als die letzte Krönung des Baues, bestimmt und geeignet, dem Gesamtkörper und den mannigfachen Abwandlungen des Fassadenschemas erst inneren Zusammenhang und richtige Wirkung zu geben.

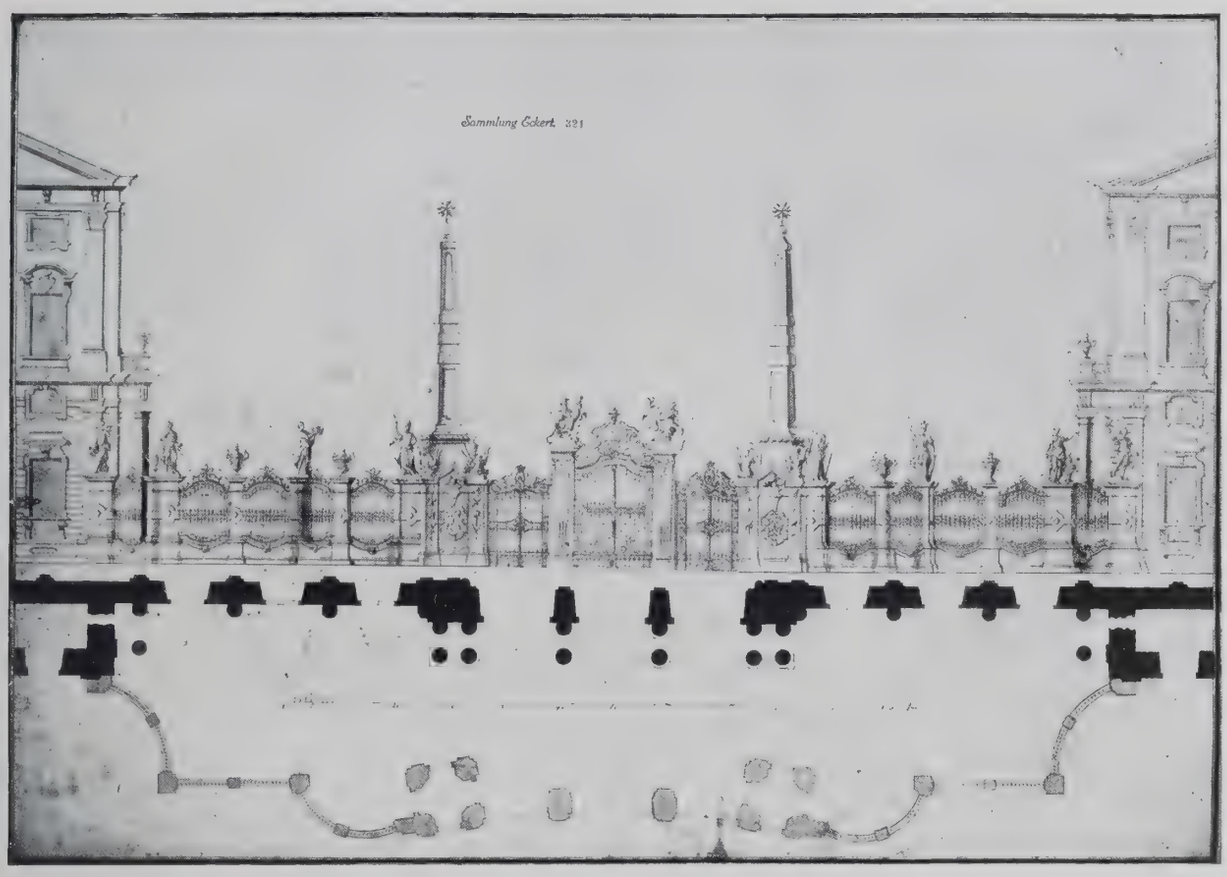
Von all dem ist auf diesen Seiten nicht mehr zu handeln. Hier sind die Nachrichten über die eigentliche Ausführung und Aufstellung des vielteiligen Ganzen zu verzeichnen[329], die — bisher zu wenig im ganzen überblickt — die Fortbildung des Wienerischen Gedankens ins Würzburgische zeigen und die Leistungen des Oegg und der Auvera in ein verschiedenes Licht setzen, indem sie zeigen, wie die Bildhauer bis zuletzt unmittelbar an die Gedanken Hildebrandts gebunden waren und die ganze Last der inhaltlichen Vorschriften zu tragen hatten, während der Hofschlosser die persönlichen und rein künstlerischen Werte seiner Schöpfungen von Anfang an auch gegen Hildebrandt zu verteidigen das Glück und die Kraft hatte.

Die planenden Gedanken, mit denen Friedrich Carl bereits in Wien gleich zu Beginn der dreißiger Jahre die ganze noch harrende Aufgabe umfaßt und in neue Bahnen gelenkt, mit denen er den neuerwählten Künstlern eine förmliche Gesamtdisposition auch der Einzelarbeiten geschaffen hatte, waren auch auf das Abschlußgitter des Ehrenhofes schon genauer gerichtet gewesen[330]. Nach dem Hildebrandtschen Entwurf, der damals (1733) bereits das glänzende Motiv der gebrochenen Grundrißführung neu geformt und die Gruppierung der Gitter zwischen statuentragenden Pfeilern, des dreifachen Einfahrtstores und der hohen Obelisken festgelegt hatte (Abb. 98), waren drei Jahre vergangen. Der Hofschlosser, mit der Ausstattung der Bischofswohnung bis dahin vollauf beschäftigt, konnte erst 1736 mit den ersten Gittern beginnen. Es ist dasselbe Jahr, an dessen Ende der junge Bildhauer den heimatlichen Wirkungskreis betritt — ein erneuter Beweis für die inneren Zusammenhänge einer glänzenden Organisation der Kräfte, die hier alles äußere Geschehen bedingte! Und aus dem gleichen Jahr sowie aus dem nächsten sind Nachrichten auf uns gekommen, die eine neue bereichernde Durcharbeitung des Planes unmittelbar beim Beginn der Ausführungsarbeit zur Gewißheit machen. Vom August 1736 datiert ein »Unterthänigster Bericht und vorstellung« von Oeggs eigener Hand »wegen der zu veraccordierenden Schlosserarbeit«[331], wichtig genug, hier wörtlich zu erscheinen: ». . . die gatter arbeit nun anbelangend verbinde mich unterthänigst wann solche nach der Zeichnung des Herrn von Hillbrandts solle verfertigt werden, daß pfund für undt umb 30 xr zu arbeiten . . . nach dermahligen Zeichnung aber, wie ich es dermahlen angefangen und zu allseitigem Vergnügen meisterhaft zu verfertigen gedenckhe, kann bey meinem gewissen treue und glauben vor Gott betheuern, daß ich das pfund ohnmöglich wohlfeiler arbeithen könne alß umb einen halben Reichsthaler . . . .« Der Bericht bedeutet nicht mehr und nicht weniger als die erste Auflehnung schaffensbewußten Künstlerstolzes gegenüber Hildebrandt[332]. Welche Sprache selbst gegenüber der Art, in der der alternde Byß mit seinem bischöflichen Herrn verkehrte, vor allem aber gegenüber Neumanns immer gehorsamen, stets der Ausfüh-



97. Joh. Wolfg. v. d. Auvera: Entwurf zur Attika über der Portalfront im Ehrenhof. Getuschte Federzeichnung um 1738—40 (U. B. Del. 3, 124).

rung des Befohlenen beflissenen Briefen! Oeggs Gitter waren zweifellos reicher, als der Entwurf Hildebrandts sie vorsah. Wenige Jahre später gibt der Fürstbischof selbst einem Entwurf des Byß für den Hauptaltar der Hofkirche vor dem Hildebrandtschen den Vorzug. Ein halbes Jahrzehnt der neuen Ära ist kaum verstrichen, und schon ist die Grenze erreicht, von der an Würzburgische Leistung in gleichberechtigter Selbständigkeit neben der übermächtigen Geltung der Weltstadt sich zu erheben beginnt. Der Brief des freilich zweifellos um seines Könnens willen berufenen Meisters ist der Anfang dazu. Das Jahr 1737 aber bringt einen neuen erweiterten Grundriß Hildebrandts[333] und für 1738 den Befehl an Neumann, »die Disposition zu dem Schluß des haupthoffs .... von nun an ernstlich zu Papier zu bringen, alle Fordernussen schriftlich aufzusetzen, anzugeben und zu veraccordieren«[334]. Ob die Eigenart dessen, was Oegg bereits begonnen und unter Händen hatte, Veränderungen des Ganzen veranlaßte oder nicht (es besteht kein gesicherter Grund, es zu behaupten) — zweifellos ist, daß damals (sicherlich zwischen 1737 und 1739) eine Überarbeitung stattgefunden hat. Der neue Grundriß Hildebrandts zeigt uns zusammen mit einer Meldung aus dem Jahre 1739, daß die Zahl der Gitter auf 17 gestiegen ist, die Art der Veränderung: beiderseits des durch die Pyramiden abgegrenzten Mittelteiles ist noch ein Gitter eingeschoben und die Knickung des Grundrisses bereichert worden insofern, daß von der Gebäudegrenze her je sechs Gitter mit ihren Zwischenpfeilern in zwei Absätzen nach vorne drängen bis zum äußersten Punkt der Ausbauchung, den der stärkste Pfeiler und der größte Figurenschmuck bezeichnen, von hier ab aber die Bewegung wieder nach innen flutet in einer einwärts gezogenen Flachkurve, deren tiefliegende Mitte die Einfahrtsportale einnehmen. Dieser letzten Formung (Abb. 99) entsprechend beginnt denn im Frühjahr 1739 auch die Ausführung

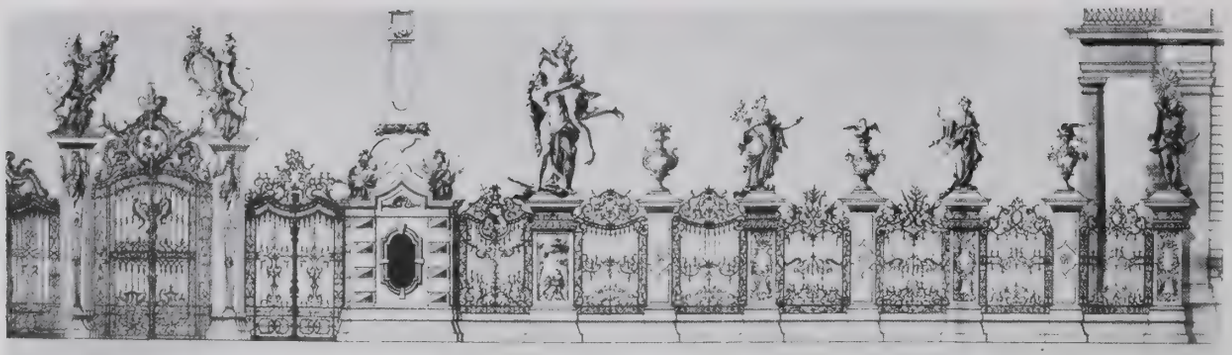


98. Joh. Luc. von Hildebrandt: Planung des Ehrenhofabschlusses. Getuschte Federzeichnung um 1733 (S.E.321).

an Ort und Stelle durch Grundaushub und Aufmauerung der Hauptpfeiler, während Auvera bereits an drei Figuren arbeitet und Oegg die Haupteinfahrtstore sowie mehrere kleine Gitter fertig hat. Im Sommer 1741 werden sämtliche Gitter ins Steinwerk gesetzt. Es folgen die Obelisken und das Bildhauerwerk an den Pfeilern. Als letztes bleibt die Auszierung der Obelisken, deren allegorischer »explikativer« Inhalt[335] erst 1744 zur unmittelbaren Ausführung beschlossen wird.

Diese »Hieroglyphica« auf den »Pyramiden«, so wichtig sie dem Zeitalter und dem Bauherrn waren, entbehren wir heute am leichtesten unter den verlorenen Details, von denen uns der große Aufriß in seiner Ausführlichkeit immerhin Begriffe vermittelt. Auch das plastische Werk der Brüder Auvera — Wappenlöwen und Statuen, Urnen, und Reliefschmuck der Pfeiler — betrauern wir nicht in erster Linie. Die inhaltliche Symbolik der Pfeilerfiguren ist auf den Rissen (Abb. 98, 99) unschwer zu überschauen[336]. Und die beiden Herkulesgruppen, die als einziger originaler Rest erhalten geblieben sind, lassen selbst den Verlust der künstlerischen Werte, was die Einzelheiten der Plastik anlangt, nicht als den schwersten erscheinen. Die stellenweise handwerkliche Trockenheit, die sie weit von ihren unmittelbaren Wiener Vorbildern an der Reichskanzlei abrückt, verrät zusammengehalten mit der bedingten Qualität des großen Ehrenhofgiebels unverkennbar, daß Wolfgang Auvera in dekorativen Aufgaben wohl auch bei großen Ausmaßen seinen Mann stellte, daß aber der absoluten Monumentalität der Würzburger Bauleistung doch keine ebenbürtige, lokale Entwicklungsreihen gleicherweise weit überragende, wahre »Monumentalplastik« zur Seite stand.

In Oeggs Schöpfungen ist umgekehrt das Höchste zu betrauern: selbst die kleinen Abbilder[337], die auf uns gekommen sind, bezeugen, daß diese reinen Ornamentgestaltungen, an sich doch nur dienende Glieder, sich gerade hier zu absoluter Monumentalität erhoben haben müssen. Vergebens versenken wir uns in die vergeistigt freien und doch wundervoll eingeordneten, immer aus ganz neuen Motiven gewonnenen Ornamentgedanken, wie sie die feinen kleinen Zeichnungen im rechten Teil des großen



99. Ausführungsentwurf des Ehrenhofabschlusses, rechte Hälfte (abgewickelt). Getuschte Federzeichnung um 1737—40 (S.E. 322).

Aufrisses (Abb. 99), größer und »näher« ein einziges erhaltenes Stichblatt (Abb. 100), vielleicht der Anfang einer Stichreproduktion des Wunderwerkes (die den Blättern Lamours[338] ein Ebenbürtiges, ja Überlegenes gegenübergestellt hätte!), uns vermitteln; ein einziger Gedanke an die Ausmaße des Ausgeführten — das Mitteltor erreichte die Höhe des Gurtgesimses am Bau — erweist die Unmöglichkeit, den Reiz der kleinen Zeichnungen mit Hilfe der Phantasie zur Größe des wahren Eindrucks zu steigern, geschweige denn die bedeutende Sprache des Kunsttechnischen zurückzurufen. Auch die prachtvollsten unter den übrigen Gitterschöpfungen Oeggs, die zeitlich vorher und nachher in nächster Nähe stehen, die Türgitter der Schönbornkapelle zum Dom[339] und der Mittelteil des Greiffenklau-Tores am Rennweg (Taf. 205)[340], vermitteln nur den Wert des Stilvergleichs; sie weisen nur aus Grenzgebieten hin auf jene Stufe, da der Oeggsche Stil eine erste Reife erlangt hatte: das Stabwerk noch in klaren Zügen vorherrschend, zu fassenden Lineamenten in den Randstreifen geordnet — von schmiegsamem Blattrankenspiel mehr als von den ersten Zeugen des eben modisch werdenden Rocaille umkleidet, noch nicht überwuchert —, eine geschmeidige und doch gebundene »Régence« unmittelbar an der Grenze zu den flakkernden und versprühenden Genialitäten der späteren Entwicklung.

Als Ausmaß der ganzen Leistung des Ehrenhofgitters[341] aber ist das Zwanzigfache solcher Einheiten nebeneinander in beiderseitiger Steigerung nach der Mitte zu denken und dazu — wir kehren zum Gesamteindruck zurück — in rhythmischer Verteilung die Farbe, in der man das Vollendete faßte: zwischen steinfarbenen Pfeilern, unter der Zone der weißgestrichenen Figuren und Urnen, das schwarze Eisenwerk von dem warmen Gelb der Ehrenhofwände durchblitzt. Diese farbige Fassung begann man kaum einige Wochen vor dem Lebensende Friedrich Carls[342]. Daß ein Werk von höchstem künstlerischen Rang, wie Österreich und Frankreich es nicht hervorgebracht, die reichste Schaffensperiode und das Gesamtbild des Baues zugleich krönte, ist des Hofschlossers Oegg unsterbliches Verdienst.

DIE VIERZIGER JAHRE

DIE REPRÄSENTATIONSRÄUME

Zur gleichen Zeit aber hat auch Auvera den großen Wurf seines Lebens getan — hat Bossi seine meisterliche Kunst, die in der Hofkirche als Kleinkunst prangt, zur monumentalsten Fähigkeit emporgesteigert: einen der größten Räume allein, ohne Zuhilfenahme der Malerei oder Plastik zu gestalten. Beide und beides schon im Rahmen jener inneren Aufgaben, die Friedrich Carl noch zu vollenden vergönnt war. Es ist bisher nicht im ganzen Umfang klar geworden, wie weit bei seinem Tod die Ausstattung der Repräsentationsräume vorgeschritten war. Spätere Umgestaltungen mehr als Vollendungen haben die Spur von letzten Entwürfen und Ansätzen der Friedrich Carl-Zeit verwischt, denen ein ungünstiges Geschick die Durchführung versagt hat, die aber zum Gesamtbild der Leistungen jener Periode unbedingt gehören.

Den Zimmern und Sälen, die sich in einer riesigen geraden Flucht (= den heutigen Räumen 33—48 auf Abb. 60) hinter der Gartenfront des Schlosses aneinanderreihten, war die glänzendste Ausstat-

tung zugedacht. Sie sollten, gleichwie die großen österreichischen Stiftsbauten[343] der Barockzeit ihre Fürsten- und Kaiserzimmer hatten, die Gastwohnung sein, die hohem und allerhöchstem Besuch den Glanz des Würzburger Hofes im würdigsten Lichte zeigte. Der große Saal sollte ihr selbstverständlicher Mittelpunkt und der letzte Höhepunkt der Prachtentfaltung werden. Die Mitte der dreißiger Jahre, der die ersten Entwürfe entstammen, hat sich den Schwerpunkt dieser Prachtentfaltung aber zweifellos weniger im Ornamentalen als in malerischen Leistungen liegend gedacht: die Stilstufe des massen- und farbenschweren Wiener Hochbarock schwebte als Vorbild vor Augen. Die »ohnvorgreifflichen gedancken, auf waß arth die Mahlereyen in der Neuen Hochfürstlichen Residenz zu Wirtzburg vorzustellen und einzutheilen seyn wären«[344], nach denen Byß 1736—37 seinem bischöflichen Herrn seine Vorschläge unterbreiten durfte und die die Paradezimmer und Eintrittsräume im unmittelbaren Zusammenhang nennen, schwelgen ausschließlich in ausführlichen Planungen von Gemäldezyklen und setzen einen umständlichen Apparat historischer Gelehrsamkeit in Bewegung. Auf den Decken des Treppenhauses und der Hauptsäle teilen sie, zur Bewältigung verschiedener Darstellungen nebeneinander, die Fresken in mehrere »Stücke« auf, jedem Plafond der Paradewohnung weisen sie ein großes Ölgemälde zu, das von starkplastischer Rahmung in vielfach gebrochenem Zuge gegen die Zone der umspielenden Ornamentik scharf abgegrenzt zu denken ist. Jene Zimmer, die man zuerst in Angriff nahm, haben uns ungefähr entsprechende Ausführungen dieser Pläne erhalten[345]; die künstlerisch höchst unbedeutenden Gemälde lassen es als Fügung eines günstigen Geschicks erscheinen, daß dieser Periode, der nach dem Tode des Byß im rein Malerischen der überragende Meister fehlte[346], Aufgaben wie der Kaisersaal nicht mehr zufielen.

Die südlichen Paradezimmer

Als einzige ganz reine und hochstehende Lösung hat der Byßsche Schülerkreis das Paradeschlafzimmer (Raum 37), das heutige »Venezianische«, dessen innerhalb seiner eigentlichen Stilzusammenhänge bereits (S. 98 f.) gedacht worden ist, zuerst vollendet. Ihm folgen im ununterbrochenen Fortgang der Arbeiten die beiderseits benachbarten Zimmer (33 bis 39). Die runde Jahrzahl 1740 gibt anschaulich die Anfangsgrenze für diese ganze letzte Gruppe der Schöpfungen Friedrich Carls an. Die Kräfte, welche die Hofkirche beschäftigt hatte, sind oder werden frei. Aber Byß ist tot. Sein Fehlen erweitert um das große Gebiet, das er vertreten hatte, den organisatorischen Wirkungskreis Neumanns[347], der freilich noch fast ein halbes Jahrzehnt von den rein baulichen Aufgaben in erster Linie in Anspruch genommen wird, aber bereits zu Beginn des Jahres 1740 den ersten ganz ausführlichen Bericht über den Stand der Innenarbeiten an den Fürstbischof sendet[348]. Oeggs Hofgitter, Auveras Schmuckfassaden gehen der Vollendung entgegen. Bossi betritt, noch während er für die Hofkirche am unteren Altar das letzte formt[349], hier das neue große Wirkungsfeld.

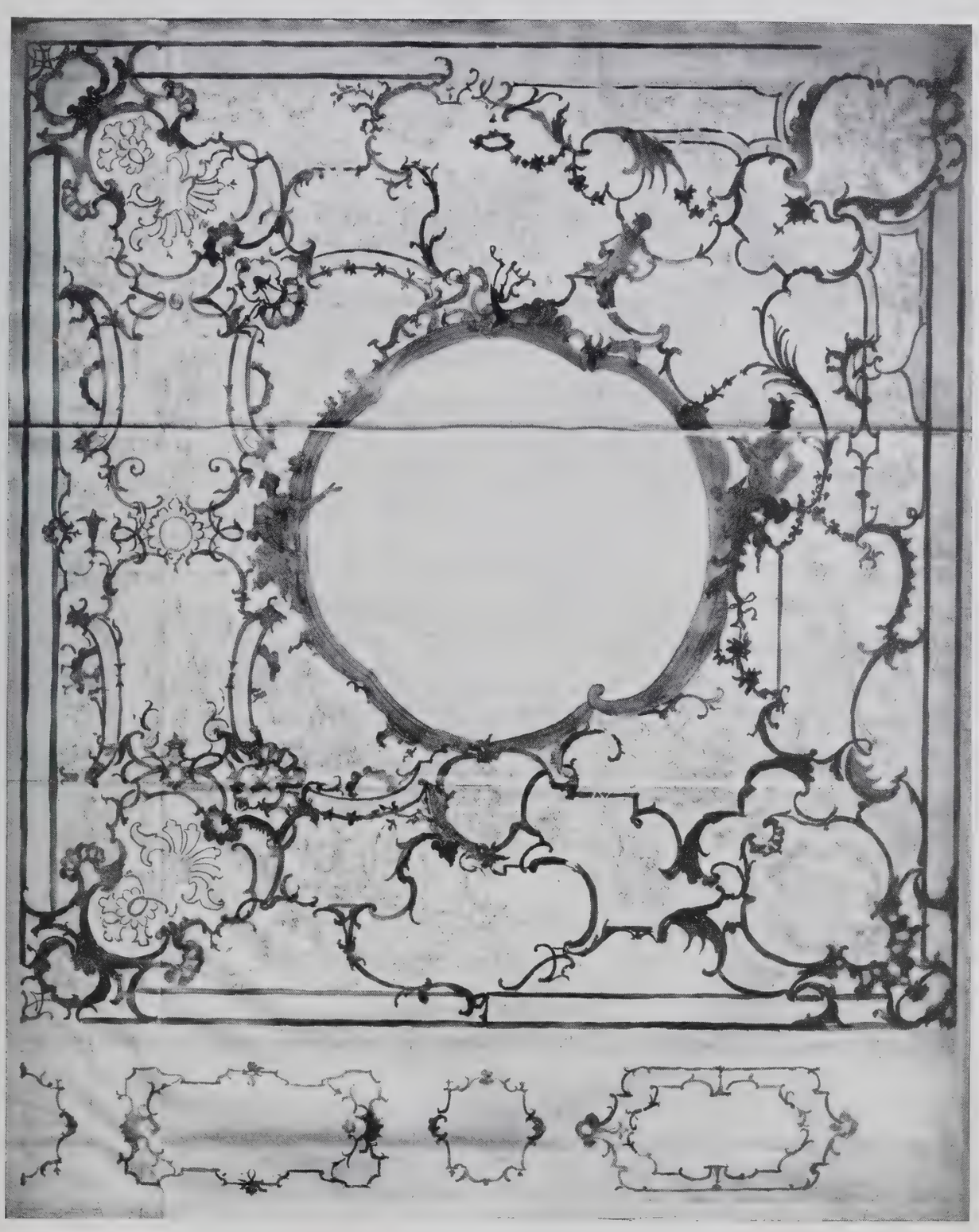
Der verschiedene Eindruck, mit dem die Räume

100. Seitliches Gitterfeld des Ehrenhofabschlusses. Kupferstich um 1745 (?).

sprechen, ist nicht nur Stilunterschied. Dieser hat in erster Linie nur Geltung, wenn die beiden Raumfluchten südlich und nördlich des Kaisersaales als Ganzes miteinander verglichen werden. Es durchdringen sich Zeitunterschiede, Persönlichkeitsunterschiede und beabsichtigte Wertgegensätze hier zu lebhaftestem Wechselspiel schon in den drei ersten Zimmern der südlichen Gruppe (Räume 37—39: Venezianisches Zimmer, »Thronsaal« und »Erstes Alexanderzimmer«). Daß das erste Alexanderzimmer (Taf. 94)[350] sich heute so augenfällig von dem Thronsaal abhebt, liegt zumeist an dem Vorzug der qualitativen Behandlung, den man dem Audienzsaal (38) gegenüber der Antichambre (39) in der Kostbarkeit der Ausstattung bewußt und absichtlich hat zuteil werden lassen. Den Deckenstukkaturen Bossis, an sich schon in der Ausführung nicht künstlerisch gleichwertig, blieb dort die Fassung in Gold versagt, die Friedrich Carl hier ausdrücklich anordnete. Ornamentale Holzplastik weist die Antichambre nur ganz bescheiden an den Spiegelaufsätzen (Taf. 152) und Supraporten auf. Daß die Baurechnungen eine Zahlung hierfür an Wolfgang Auvera verzeichnen, überrascht einigermaßen im Hinblick auf die geringe Aufgabe und die anderweitige Beschäftigung des Künstlers. Aber weit mehr fesselt die Tatsache, daß die prächtigen Rocaillerahmenschnitzereien an Spiegelaufsätzen, Türen, Fenstergewänden und Lambris, die dem Audienzsaal[351] seinen sprühend festlichen Charakter geben (Taf. 95 f., 151, 170) (mit die wertvollste Ornamentik, die die Würzburger Residenz in Holzmaterial aufzuweisen hat!), neben dem gleichzeitig — unmittelbar nach 1740 — Entstandenen einen so auffallenden Stilfortschritt zum freiflüssigen Rocaille, ja auch dem an das »Würzburgische Rokoko« einigermaßen gewöhnten Blick geradezu fremdartige Formelemente zeigen. Es kann nicht anders sein: Ferdinand Hund, der als Meister dieser Täfelungen und Füllungen bezeugt ist, steht auch damals unter den Zieratenschneidern (und zwar nicht nur als virtuoser Techniker, sondern zweifellos auch als schöpferischer Ornamentkünstler) unbestritten an erster Stelle; der völlige Verlust der Bischofswohnung ist schuld, daß wir heute diese seine Leistung als vereinzelt empfinden, deren unvergleichliches inneres Leben einen neuen, mindestens gleichwertigen Ton in den gewohnteren Zusammenklang trägt. Die Würzburgische Note des entwickelten deutschen Rokokoornaments, die wir vor allem mit dem Charakter späterer (dann im ganzen Stadtbild sprechender) Schöpfungen des Auvera-Kreises, neuerdings auch mit der Kunst des Antonio Bossi zu identifizieren uns gewöhnt haben, war in dieser Zeit erst in der Bildung begriffen. Wolfgang Auvera muß bis an die Schwelle des neuen Jahrzehnts den Dekoratoren der Innenräume als der Steinplastiker gegenübergestanden haben. In ihr Arbeitsgebiet greift der als Zeichner eminent begabte Hofbildhauer — ebenbürtig — erst im Verlauf der ersten vierziger Jahre, als einer der Schöpfer jenes Prunkkabinetts, das den Ruhm des Würzburgischen Rokoko begründet hat.

Die Galerie

Jenseits von diesem Prunkkabinett, dem Spiegelzimmer, das als Höchstleistung die Reihe schloß, klafft heute abermals eine unersetzliche Lücke. Die abwechslungsreiche südliche Zimmerflucht hat einstmals in einem großen Raum ihren Ausklang gefunden, für den uns, wäre er erhalten geblieben, alle Schloßbauten des 18. Jahrhunderts Lösungen der genau gleichen Aufgabe zum unmittelbar wertenden Vergleiche bieten könnten: die »Große Gallerie«[352] hat (bis zur Toskana-Zeit, die sie zerstörte und drei Wohnräume aus ihr gewann) die fünf südlichsten Fensterachsen der Ostfront eingenommen. An Entwürfen für sie, Resten oder Abbildern ihrer Erscheinung ist bisher nichts erkundet worden. So erscheint sie vollständiger als alles übrige Zerstörte getilgt. Einzig die Worte der Byßschen Vorschläge, der Neumannschen Bauberichte, der Anordnungen Friedrich Carls lassen den Stoff- und Farbcharakter von Decken und Wänden ahnen[353]. Die Entwürfe des Hofmalers für die Deckenfresken hatten eine Aufteilung der langgestreckten Wölbung in drei »Stücke« mit Architekturmalerei als Umrahmung vorgesehen; Högler und Thalhofer haben sich bei der Ausführung der Malereien (1741) zweifellos im ganzen eng an die Gedanken des Meisters gehalten. Auch die große Wandflucht hat ein farbiges Bild geboten: »alle Gesimbser« und die Konturen der nach innen »überhöhten«[354] Fenster und Türen hat schwarzer Stuckmarmor gefaßt, farbiger Marmor mit kontrastierenden Füllungen die Lambris verkleidet; die halbkreisförmigen Blendbögen über den Fenstern schmückte auf tonigem Grund Ornamentmalerei. Von der Art, wie in der Hofkirche verschiedene Marmortöne als Rahmung und Füllung zusammengestellt sind und vergoldeter Stuck darüber spielt, kann der Eindruck nicht weit verschieden gewesen sein, nur ist er im ganzen freudiger und noch bunter zu denken, weil



101. Joh. Wolfg. v. d. Auvera: Entwurf zu einem Wandfeld des Spiegelkabinetts, um 1740—1741 (U. B. Del. 3, 28).

zahlreiche Gemälde in stuckierten und vergoldeten Umrahmungen von Bossis Hand die »Bildergalerie« zierten.

Das Spiegelkabinett

Die Galerie ist unter den Räumen der Gartenfront der einzige, den die Empirezeit angetastet hat. Unmittelbar vor den Türen zum Spiegelsaal hat die umgestaltende Zerstörung haltgemacht, die den ganzen Südblock umlief. Im Spiegelkabinett hat wohl auch die rokokofeindlichste Generation die Höhe der künstlerischen Qualität, das Einmalige und Besondere der Leistung, zum mindesten den Wert des Materials geachtet.

Den Abstand dessen, was hier geleistet wurde (Taf. 100ff., 171f.), von allen Spiegel- und Glaskabinetten der Zeit fühlte mit Stolz wohl schon die Periode, aus der es entstand, sicherlich alle späteren, die es historisch rückschauend betrachten konnten; aber erst in unserer Gegenwart hat sich sein etwas abenteuerlicher Ruf der »Kuriosität« gewandelt und vertieft zu dem Ruhm, als die eigentümlichste und persönlichste Leistung unter den Innenausstattungen des 18. Jahrhunderts zu gelten, ja zu der Ehre, ein Endpunkt der europäischen Spätstile überhaupt im Sinne der Lösung aller Grenzen zu sein. Dieselbe Wandlung vollzieht sich heute im kleinen im Urteil jedes Betrachters neu, der den Raum selber zum erstenmal unbefangen betritt. Daß keine Geschmacksrichtung diesen Endpunkt den Widerwärtigkeiten und Unerträglichkeiten jenes hemmungslosesten Formenrausches zurechnen durfte und darf, daß seine sprühende Buntheit selbst der grundverschiedenen Einstellung unserer Jetztzeit — jenseits der strengen Farbenwahl, die uns zu Lösungen wie dem Blausilbersaal der Amalienburg wieder den Schlüssel gegeben hat — als Vorbild vornehmster Festlichkeit erscheint, zeugt von der absoluten Höhe, die die Periode Friedrich Carls geschmacklich und künstlerisch zu erreichen fähig war. Daß aber die Wände, die ihrer letzten eigenen Stofflichkeit enthoben scheinen, sich heute als Schöpfung des — Hofbildhauers, des jungen Auvera erweisen lassen, ist eines der glänzendsten Zeugnisse für die wahre Universalität der Künstler jener Zeit und der Würzburgischen Künstlerschar.

Freilich dem ersten Blick des unbefangen wie historisch Genießenden scheinen die ersten Gedanken zu solcher Art von »letzter Form« dem Geist eines Malers entsprungen. Der Riß zum Großen Kabinett, den Byß am 30. Dezember 1736 an Seine Hochfürstliche Gnaden sendet[355], hat denn auch — allerdings nur an Einzelstellen und nicht bestimmend — im Keime die Anregungen enthalten, deren Ausformung und Steigerung heute vor uns strahlt: »Die Zierrathen unten herum ... von Spiegel oder gefärbtem Glas, von Stuckatur oder geschnitzelter oder gegossener Arbeit«, auch das Motiv des Spiegels in der Decke ist schon zu finden. Aber der Entwurf, der uns verloren scheint, mag sich doch kaum von dem sinnlich kräftigeren Stilbild der dreißiger Jahre, nicht allzuviel etwa von der Erscheinung jenes früheren Prunkkabinetts zu Pommersfelden entfernt haben. Die Steigerung zu der ausgeführten Form, die Idee der vollständigen Auflösung des Raumes in Spiegelwerk und schillernde Farben taucht erst 1740 und zwar ziemlich plötzlich auf und ist ganz zweifellos der geistigen Zusammenarbeit des Antonio Bossi und des Wolfgang Auvera entsprungen. Die glücklichen Schöpfer haben sich der Ausführung mit ganzem Herzen und mit freudigsten Sinnen gewidmet, denn nirgends, selbst in der Hofkirche nicht, war es ein Schaffen so ganz aus dem Vollen, so reiner »Triumph über den Zweck« gewesen. Bossi und Auvera haben in engster geistiger Gemeinschaft gearbeitet, wenn sich auch jedem das eigentliche Arbeitsfeld ziemlich klar abgrenzte und der Stuckator seinen Hauptteil fertig hatte, als die Glasarbeit an den Wänden begann. Dem Schmuck der Decke (Taf. 103, 141) gab Bossi 1740 in einem Riß, dem 1741 die (zumeist eigenhändige) Ausführung folgte, die endgültige Formung. Auch das Wesentliche, Schöpferische an Auveras Teil, die genaueren Entwürfe für das Gesamtbild der Wände (Abb. 101) müssen in diese gleichen Jahre fallen. Denn 1742 hat die Eglomisé-Arbeit bereits begonnen und zieht sich bis zum Herbst 1745 hin. Die Ausführung der Hinterglasmalerei an den einzelnen Stücken fällt Högler, Thalhofer und dem eben (Herbst 1741) aus Österreich zurückgekehrten Georg Anton Urlaub zu. Ihnen müssen die bunten Köpfe, Blumen und Vögel, die Harlekinaden und Chinoiserien wohl zum überwiegenden Teil auch als Schöpfung zugeteilt werden, während wir in dem vergoldeten Rocaillewerk, dem Gerüst zu ihrem Spiel, die Hand des Auvera selbst zu erkennen glauben. Der seit Jahren an prächtigen Aufgaben geschulte Stab der Zieratenschneider übernimmt den bildhauerischen Teil: Tische und Holzornament an Spiegelrahmungen und Lambrien (Taf. 102, 184f.; Abb. 102), Oegg die Armleuchter, Schlösser und Beschläge (Taf. 193, 196), Pirot die Bezüge der Sessel und Kanapees. Zu Ende des Jah-

res 1745 schließen als letztes die schweren Türen (Taf. 160, 171, 172) das vollendete Werk[356].

Ob es äußere Gründe waren, ob seine bedeutenden Fähigkeiten als ornamentaler Zeichner, die Auvera abseits seines eigentlichen Schaffensgebietes diesen großen und schönsten Auftrag zubrachten, steht bis heute nicht fest. Aber nichts spricht glänzender von dem Zeichner, nichts günstiger von seinen Fähigkeiten überhaupt, als die wenigen farbigen Entwürfe[357] zum Spiegelkabinett, mit denen uns ein günstiges Geschick wenigstens teilweise die Frage beantwortet, die uns künstlerisch und historisch die wichtigste scheint: über welchen Zwischenstufen sich Byß' Ideen zu dem weit fortgeschrittenen Charakter der ausgeführten Formen entwickelt haben. Als zeichnende Hand muß der Bildhauer dem Stuckator in diesen Jahren ebenbürtig gewesen sein, an spitziger Feinheit des Striches und sauberer Gefälligkeit zweifellos sogar überlegen; aber schon damals scheint er in formalen Einzelheiten befruchtet von der elementaren Kraft der Formenphantasie Bossis, dem wenige Jahre später, während Auvera zum reinen Virtuosen wird, der Überschwang der glühend sich drängenden Formgedanken Gebilde der lebendigsten, »innerlichsten Virtuosität« auch in der flüchtigen Skizze (Abb. 103, 107) hervortreibt. Bossis Stuckaturen sind in ihrem metallischen Farbenglanz und in ihrer genialen Durchsetzung mit Spiegeln, die die eigentümliche Unfaßlichkeit der beinahe zu einer Wölbung hochgetriebenen Deckenmulde (Taf. 103) noch steigert, ein wichtiger Bestandteil des besonderen Raumcharakters des Spiegelkabinetts (Taf. 100). Sie selbst im einzelnen sind die »schönsten« Stuckaturen seiner Hand. Über die Decke des Thronsaales, die als Bindeglied nach rückwärts die Zusammenhänge mit den Formen der Hofkirche erhellt[358], hat sich hier sein Stil zur zweiten Stufe, zum freien Rocaille entwickelt.

Nur an Schöpfungen von solcher künstlerischer Höhe kann voll erkannt werden, daß der Weg vom lebenskräftigsten Motiv des Jahrhundertanfangs zum eigentlichen Rokoko doch eine Höherentwicklung ist. Das Bandwerk, das kraft seiner immanenten Eigenschaften besonders geringeren Leistungen jene wundervolle Homogenität gesichert hatte, die mit dem Eindringen der Rokokoformen da und dort verloren ging — es muß steril erscheinen gegenüber diesem unendlich bildungsfähigen, allen geistigen Forderungen schmiegsamen Rocaille, das alle Grade vom gesammelten Akzent bis zur

102. Füllung von der Lambris des Spiegelkabinetts, um 1742—45.

linienfeinen Ranke durchlaufen kann. Die Akzente, die saftig-rundplastisch die Massengegensätze zur Fläche gewesen waren, legen sich differenziert von vielfacher Innenzeichnung auseinander; die Linienzüge, denen sich bisher ungekannte Möglichkeiten der Modulation eröffnen, kommen umgekehrt in vielfachem Reliefgrad ihnen entgegen: eine neue Art von innerer Einheit ist entstanden.

Wie Bossis Stil auf dieser köstlichen Stufe sich auslebt, darüber berichtet anschaulich eine ganze Reihe besonderer Aufnahmen von gleichem Ausschnitt und gleichem Maßstab im Tafelteil (Taf. 138—142). Nur im Thronsaal und im Spiegelkabinett ist der Stuck farbig gefaßt, in den »Alexanderzimmern« lebt schon weißer, farbloser Stuck sein eigenes Leben, um in den weiter nördlich anschließenden Räumen, dem roten Kabinett (43) und dem heutigen »Gesellschaftszimmer« (44) die Decken ganz allein, ohne das Gewicht des Mittelgemäldes zu beherrschen und zu bewältigen.

Die Neuen Zimmer

Denn auch die Zimmerflucht nördlich des Kaisersaales (diese große Aufgabe einstweilen überspringend und den Raum noch als »Rauhen Saal« belassend[359]) hat die Periode Friedrich Carls im engsten Zusammenhang mit den südlichen Räumen noch in Angriff genommen. Die Planung umfaßt acht Gemächer, in ihren Ausmaßen und in der Anordnung der Türen noch genau der auf S.E.307 (Abb. 48) wiedergegebenen Anordnung entsprechend, nur mit dem einen Unterschied, daß von dem zweiten großen, dreifenstrigen Raum (vom Hauptsaal aus) die dritte Fensterachse schon als »kleines Kabinett« abgetrennt ist. Zweckbestimmung und Ausstattung scheiden diese nördliche Gartenzimmerflucht[360] in zwei ungleichwertige Hälften. Während die vier nördlichsten Räume (darunter zwei Schlaf-

zimmer) zu »ordinari« Gastzimmern bestimmt sind, sollen die vier »erstere« d. i. »an dem Hauptsaal« eine würdige Fortsetzung der Paradezimmer bilden: eine Anticamera, ein zunächst unbenannter Raum, das »kleine Cabinet«, endlich und hauptsächlich (an Stelle des jetzigen Gesellschaftszimmers, Raum 44) das »große Cabinet«. Zweifellos hat Friedrich Carl mit diesem ein (wenn auch in der Kostbarkeit nicht gleichwertiges) Gegenstück zum »Spiegelkabinett« schaffen wollen. Eine Aktenstelle verrät uns die Farbenstimmung, die er ihm zugedacht hatte, und überrascht im Hinblick darauf, daß ihn sonst alle seine eigenen ursprünglichen Geschmacksäußerungen in der Wienerischen Norm der ersten Jahrzehnte, in der unveränderten Vorliebe für goldenen Zierat und warmtoniges Holzwerk mit starkfarbigen Flächenfüllungen befangen zeigen[361]. Hat eine fremde Anregung (seiner Künstler?) ihn bestimmt oder ist es überhaupt nur ein Zeugnis von dem innerlich, unbewußt-unbedingt vollzogenen Stilfortschritt der farbigen Auflichtung, daß diesem zweiten »großen Kabinett« bestimmt war, mit versilberten Zieraten auf blauem Grund sich aus dem Tonbild der sämtlichen vorhandenen Raumfluchten herauszuheben, während für die ersten drei Gelasse weißplaniertes Holzwerk, allerdings wieder mit goldenen Leisten und Ornamenten vorgesehen war?

Obgleich in der zweiten Hälfte des Jahres 1744 die Ausstattungsarbeiten hier schon im Gange gewesen sind, hat Friedrich Carl diese nördlichen Paradezimmer doch nicht mehr vollendet. Hat von Anfang an die Not der Jahre eine unbedingte Beschränkung des Aufwands an jeder »zulässigen« Stelle erzwungen (die Ordinari-Zimmer sollten nur »Gipslambris in Holzfarb« erhalten und auch die Supraporten- und Spiegelumrahmungen der Paraderäume, zuletzt selbst der Schmuck der Fensterspalleten, wurden nicht mehr dem Holzbildner, sondern dem Stuckator Bossi übergeben), so hat zudem ein anderer äußerer Anlaß seit Frühjahr 1745 die dortige und die ganze übrige Ausstattungstätigkeit mehr als nachdrücklich beschleunigt: Friedrich Carl erwartete viele und hohe Gäste zur Frankfurter Kaiserwahl; alle Wohngemächer, Zugänge und »Interims«-Säle mußten bis zum Herbst in »brauchbaren Stand« gebracht werden. Wie vieles und wie Wertvolles unter diesem äußeren Zwang überhaupt unbegonnen oder (teilweise für immer) aufgeschoben blieb, wird auch in den folgenden Abschnitten auseinanderzusetzen sein. Für den nördlichen Teil der Gartenflucht ist so viel sicher, daß die einfachen Zimmer »am Eck« mit braunem Anstrich wohnbar vollendet worden sein müssen; das große Kabinett und seine Vorräume aber, für die im Sommer 1746 wiederum Angaben erfolgen, kann bei Friedrich Carls Tode kaum über die Anfänge zur farbigen Fassung gediehen gewesen sein.

Die eilige Zurüstung vom Sommer 1745 hatte nur durch Beiziehung alter Bestände zur Möblierung ihr Ziel wirklich erreichen zu können gehofft. Hier kann eine Vermutung nicht unerwähnt bleiben: »auf dem Schloß (Marienberg) vorräthige schöne Tapetten« sollten zur Wandverkleidung Verwendung finden und müssen unter Pirots Leitung im August 1745 auch angebracht worden sein. Vielleicht waren es schon die Stücke mit den »Geschichten des Königs Alexander«, die Johann Philipp Franz bereits 1723 in Würzburg vorhanden erwähnt. Dann wären die dem Hauptsaal beiderseits nächstbenachbarten Räume schon damals »Alexanderzimmer« gewesen. Denn auch das Audienzzimmer und die Anticamera der südlichen Flucht haben unzweifelhaft damals schon Alexander-Gobelins geziert: hierher hat Friedrich Carl 1738 solche »von Wien gekommene Stücke« (möglicherweise die nämlichen, die er 1723 seinem Bruder zum Kauf angeboten hatte) bestimmt und Pirot hat nachweislich noch in seiner Regierungszeit »Alexandterische tapetten« durch Anstückung für die Zimmer der Gartenfront adaptiert[362].

Von der Weiterentwicklung des Stuckornaments, die sich in den nördlichen Paradezimmern vollzog, gibt die Tafelreihe (Taf. 142ff.) ein unmittelbares und lückenloses Bild. Die Decke des zweiten Alexander-Zimmers scheint noch am nächsten zu der Stilstufe der südlichen Zimmergruppe zu gehören, alles übrige aber zeigt im Vergleich mit der spielenden Unbeschwertheit, die dort selbst in der Decke des Spiegelkabinetts noch herrschte, deutlich einen heftigeren Ton, eine leidenschaftlichere, krausere Note, ein neues Rocaille. Es muß unzweifelhaft im allernächsten Umkreis des Jahres 1744 geschaffen sein, das Bossi eine neue Aufgabe von bisher nicht gekannten Ausmaßen gestellt und mit ihrer Bewältigung seinem Stil auf einmal eine neue Richtung gegeben hat.

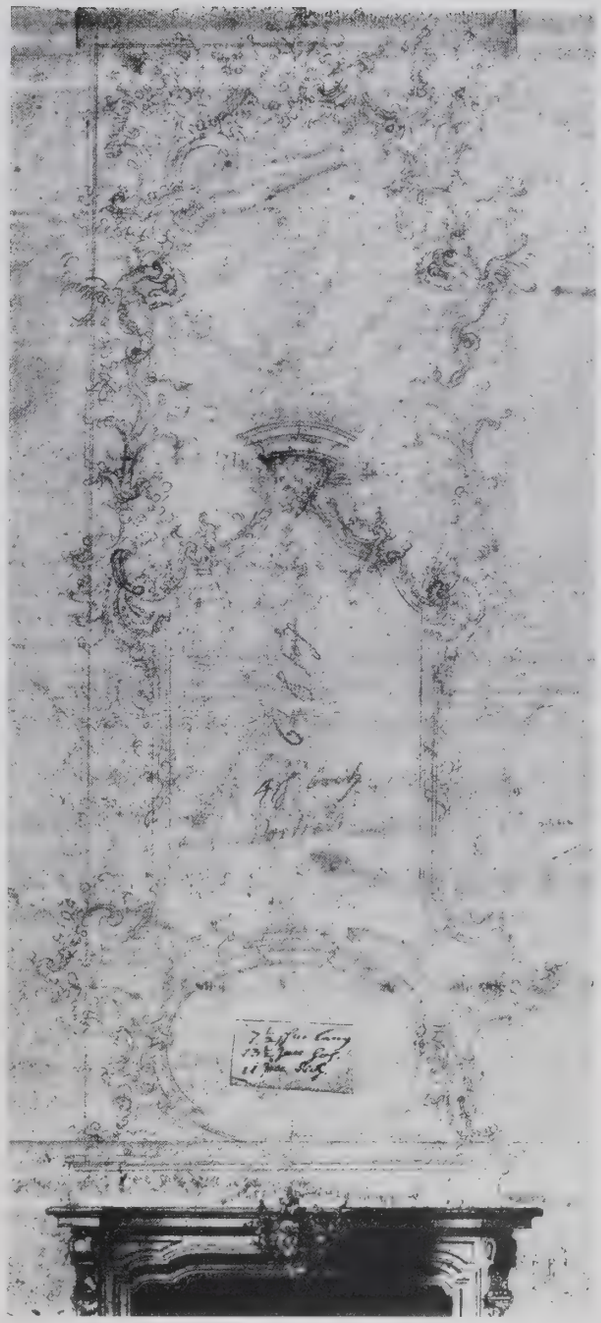
Der Weiße Saal

Die Lösung dieser Aufgabe ist ein Denkmal von höchster kunstgeschichtlicher Bedeutung: Im Ornament die eigentümlichste Ausprägung der »Würzburgischen Note« nicht nur im Umkreis dessen,

was die Residenz zu zeigen hat, sondern im Gesamtbild der deutschen Rokokoformen — als Ganzes das klarste, aber auch einseitigste Beispiel des eigentlichen »Stilkreises um Neumann«; in Bossis Lebenswerk aber, das man bisher nicht als Entwicklung sah und darum fälschlicherweise ganz nach dem Charakteristischen dieser Formen benannte, etwas wie ein Intermezzo, freilich von tiefster, bis an das Ende seines Schaffens nicht mehr verhallender Wirkung.

Die große Salle des Gardes (Taf. 78—82, 143), als Vorraum des Hauptsaales der erste, den der Beschauer des Schlosses von der Treppe betrat, und um dieser Bedeutung willen vom Architekten ins Herz der großen Baugruppe gesetzt, war Bossi und seinen Stuckatoren allein zur Auszierung überlassen. Das Wenige an farbigem Schmuck, das ihm mit Gemälden in den Kaminaufsätzen zugedacht war[363], scheint nie zur Ausführung gekommen. Nur von einigen lichtesten Gelbtönen (in den marmornen Türeinfassungen und an den Stuckdraperien der Deckenwinkel) kaum merklich durchsetzt, steht er farblos in reinem Stuckaturschmuck als »Weißer Saal« heute vor uns. Fast will es nicht glaublich scheinen, daß die Zeit vor der Jahrhundertmitte, ein halbes Jahrzehnt nach dem Tode des Byß, zur Stunde, da das Spiegelkabinett noch nicht vollendet war, ihre ganze Farbenfreude jener künstlerischen Kontrastwirkung geopfert haben soll, die ein Vorsaal, wenn auch aufs reichste geschmückt, doch als Auftakt zu den Wundern eines verschlossenen Reichs zu tun bestimmt war[364].

Aber für die Gewißheit, daß die Salle des Gardes in dem Plan, der der Ausführung[365] zugrunde lag, wirklich farblos gedacht war, spricht innerlich auch eben jenes Moment, das in Bossis Werk hier zum erstenmal als Neues erscheint: das sichtliche, unbedingte Bemühen des Künstlers, seinem Stuckornament ein Höchstmaß von Plastizität und Schattenwirkung abzugewinnen, ihm ein Äußerstes an monumentaler Eigenwirkung zu erzwingen. Die Art, womit und wie er dies tut, begründet die kunstgeschichtliche Bedeutung des Geschaffenen. Er hat den Raum als leere Schale empfangen, ihm war nichts, außer Bogenfenstern und Türen nichts an festigenden Bauformen gegeben; im Gesims, das Wände und Decke so reinlich scheidet, und den flachen Pilastern, die in ihm endigen — beides gewiß mehr »Stuck-« als »Architekturform« —, hat er selbst der Wand das einzige Gerüst gegeben: wie an einem Spalier spielen an ihm die rhythmisch verteilten Akzente (Taf. 78 f., 81). Den hochgewölbten Spiegel der Decke aber, die freie Fläche, bewältigt in einem riesigen an der Steigung hinzuckenden Streifen (Taf. 81) ohne stützende Fremdglieder die Stuckornamentik allein und — was noch mehr bedeutet — reine Ornamentform. Selbst das Wenige an Figur, was sie da und dort durchsetzt, erscheint wahrhaft »getragen« von der absoluten Rocaille,



103. Antonio Bossi: Stuckaturentwurf für den Kaminaufsatz im Weißen Saal. Bleistift, 1744. (Ausführung Taf. 82). (U. B. Del. 3, 71—72).

die ihrerseits — und hierin liegt das Wesentliche! — einzig aus sich selbst gesteigert ist. So wird mit gewaltsamer Erhitzung des Temperaments, mit wulstartiger Verdeutlichung und grätiger, knorpeliger Umkleidung der Züge, mit schwülen Rollungen und stachligem, zackigem Versprühen unversehens eine Grenze des »Schönen« erreicht, der Gegenpol zu jenen Köstlichkeiten, mit denen vor zehn Jahren die gleiche Hand die Fenstergewände der Hofkirche golden überspielte. Es handelt sich hier gewiß nur ganz stellenweise und teilweise um eine reine Vergrößerung der Ornamentform, und es kann hier nicht einfach gesagt werden, daß unmögliche Übersteigerung ihre besten Eigenwerte vernichtet hat; dazu ist die Sprache, die diese Gebilde reden, doch zu stark, selbst das Fernbild einiger Einzelstellen zu schön — dazu ist das Wagnis zu großartig und die Kraft, der solches Wagnis erlaubt war, zu bedeutend. Ein Ornamentiker von Gottes Gnaden hat hier bis an die Grenze des Unmöglichen gegriffen. Bossi findet noch vor den fünfziger Jahren zu den inneren Grenzen seiner Formengröße zurück[366]; aber das Liebliche seiner Gebilde ist für immer dahin und das wilde Muschelwerk, das jetzt ausschließlich sein Ornamentmaterial ist, läßt sich in seinem eigentümlichsten Charakter doch nicht ganz allein auf die Gültigkeit der allgemein erreichten Stilstufe zurückführen: eine krause Dämonie zittert von nun an in der Kleinform, ein schwüler Sturm braust in den Häufungen — Anzeichen des Endes, das ein Formentrunkener in geistiger Umnachtung zu finden bestimmt war.

Die Hauptstiege

Man möchte glauben, daß die Arbeit im Weißen Saal es nicht ganz allein gewesen sei, die Bossis Stilentwicklung so nachhaltig beeinflußt hat. Aber diese Vermutung, die sich auf andere solche Wirkung vertiefende Aufgaben von großen Dimensionen im nächsten zeitlichen Umkreis richtet, findet in den Aktennachrichten der nächsten Jahre nicht genug begründete Nahrung — wenngleich erst jetzt unserem Blicke völlig klar geworden ist, daß Friedrich Carl als letzte Leistung, die ihm das Schicksal verstattete, noch die größte der innendekorativen Aufgaben in Angriff genommen hat: das Treppenhaus. Es wird nicht einmal genügend deutlich, ob Bossi überhaupt größerer Anteil an ihrer Lösung zukam[367]; und da das Geschick die Durchführung und gar die Vollendung des unfertig Gebliebenen in andere Hände legte, andersgesinnten Jahrzehnten zuteilte, so bleibt der Weiße Saal das einzige greifbar begründende Zeugnis für die Wandlung in Bossis Formensprache und mit dem Spiegelkabinett und dem Ehrenhofgitter zusammen das eindeutigste Denkmal von der stolzen Höhe und charaktervollen Sonderart jener Stilstufe, auf der die Schaffensperiode Friedrich Carls schließt. Aber wenige anschauliche Spuren, die glücklich wieder aufgefunden wurden, geben als Bilder neben verstreuten Aktenmeldungen[368] jetzt wenigstens eine Ahnung von dem, was in den beiden letzten Lebensjahren Friedrich Carls im großen Treppenhaus geschah und was nach den Planungen geschehen sollte, welchen Schmuck diese Zeit ihrer genialsten baukünstlerischen Leistung zugedacht hatte.

Nach den ersten Planungen des Frühjahrs 1730, mit denen der große Schönborn auch den Treppenhausgedanken seines Bruders wieder aufgenommen hatte, waren sieben Jahre bis zum eigentlichen Beginn der ausführenden Bauarbeiten an Ort und Stelle verflossen. Und erst 1742 hatte sich Neumanns riesige Mulde in freier Spannung über dem ganzen Treppenhaus gewölbt, erst zu Ende des Jahres 1744 war die Stiege selber beiderseitig gangbar (»die Stiegen frei, daß es an keiner Communication fehlet«[369]) und damit die technische und architektonische Leistung vollbracht. Im unmittelbaren Anschluß daran (1744 schon) betreibt Friedrich Carl den dekorativen Ausbau von Vestibül und Hauptstiege, im Frühjahr 1745 aufs äußerste angespornt durch denselben Umstand, der die (S. 116 besprochene) gleichzeitige Ausstattung der Neuen Zimmer an der Gartenfront beschleunigte: Karl VII. war gestorben; die bevorstehende Kaiserwahl zu Frankfurt — die dann den Gemahl der Maria Theresia als Franz I. auf den Thron der Habsburger erhob — ließ Friedrich Carl bei seinen vielfachen hauptstädtischen und österreichischen Beziehungen manch vornehmen Besuch erwarten. Wichtig und charakteristisch scheint, daß auch hier die Arbeiten, die zweifellos im Sinne endgültiger Ausgestaltungen begonnen waren, nunmehr, etwa seit Mai 1745, ausdrücklich auf das Ziel der »einsweiligen Ordnung«[370] und Gebrauchsfertigkeit der Hauptstiege hin betrieben werden. Liegt zwischen diesem Zeitpunkt und dem Tode Friedrich Carls auch noch ein volles Jahr, so ist es doch möglich, daß diese Verschiebung des Gesichtspunktes das traurige Schicksal der dekorativen Ideen zum Teil mitverschuldet hat, indem sie die Ausführung im festen Material hinausschob und dann

104. Joh. Wolfg. v. d. Auvera: Entwurf zur Rokokodekoration der Haupttreppe. Getuschte Federzeichnung (die Brüstung mit Laterne Bleistift) 1744—45 (Vgl. Abb. 72 ff. und Taf. 58.) (W.H.M. 126, 38.)

beim Tode des fürstlichsten Bauherrn nichts hinterließ als ganz unbedeutende Ansätze, nicht ausgeprägt genug, um andersgesinnte und späte Nachfolger zur Einfühlung in ihre Motive und zur Durchführung des angeschlagenen Themas zu zwingen. Wenigstens läßt sich so allein das fast spurlose Verschwinden dieser Ansätze am Bau selber sinngemäß erklären und die gründliche Verschiebung auch der architektonischen Disposition durch die klassizistische Neugestaltung[371] verstehen.

Daß die rein künstlerische Beurteilung, die das Würzburger Treppenhaus als eine der unerreichten deutschen Leistungen im europäischen Barock zu preisen nicht müde wurde, sich bis auf den heutigen Tag mit der sterilen Leere der Wände des Treppenschachtes zufrieden gab, daß sie an dieser Stelle die Durchführung eben des Grundgedankens, den sie bewunderte, nicht vermißte, ist erstaunlich. Denn die bogige Durchbrechung der Schachtwände im ursprünglichen Zustand, wie ihn der architektonische Teil dieser Abhandlung bereits oben (S. 73 f.) aus den jetzt wieder zutage tretenden Rissen der Steinfugen als unzweifelhaft nachgewiesen und eingehend geschildert hat, erfährt doch ihre tiefste, weil innerlichste Begründung schon aus dem Sinn der künstlerischen Gesamtidee, die offensichtlich darauf ausging, überall Ein- und Durchblicke zu schaffen, und die statische Erleichterung des Ganzen bis zum Äußersten der Möglichkeit und der Wirkung zu treiben bestrebt war. Wenn die Richtigkeit der Rekonstruktion noch eines äußeren Beweises bedürfte — als unwiderlegliche historische Zeugen dafür sind Entwürfe für den bildhauerischen Schmuck der Treppenwände von Auveras eigener Hand erhalten geblieben, über deren Bedeutung und Zugehörigkeit umgekehrt erst die Kenntnis der Fugenrisse im heutigen Baubestand Klarheit bringen konnte.

Die Rißspuren zeichnen an den drei senkrechten Wänden des Treppenschachtes neun große halbrunde Bögen ab und schmale, pilasterartige Gebilde so zwischen sie geordnet, daß sie zu beiden Seiten eines jeden Bogens senkrecht über ihn emporsteigen und in breitausladenden Kapitellblökken endigend die oberhalb der Bögen übrigbleibenden Wandflächen zusammen mit der wagerechten Begrenzungslinie der Treppenbalustrade oben rechtwinkelig umrahmen. Mit diesen Formen und

Verhältnissen stimmen zehn große Entwurfsblätter des Wolfgang Auvera, getönte Federzeichnungen, die die Wagner-Sammlung der Würzburger Universität verwahrt[372], so unbedingt überein, daß sie der erste Blick auch ohne die ausdrückliche Aufschrift eines Blattes als hierher zugehörig erkennen mußte (Abb. 104). Die senkrechten Streifen erscheinen nun deutlich als flache Pilaster mit Trophäen- und Blütengehängen geziert, an Stelle der ausladenden Kapitellblöcke stehen prachtvolle Rokokokapitelle von freiester Bildung (in zwanzigfacher Abwechslung der Motive erdacht), den Spiegel der Wandreste über den Bögen aber schmückt figürliches Flachrelief, gegenständlich zu einem Zyklus vereinigt: über den Scheiteln der Bögen die neun Musen, rechts und links in den Winkeln malerisch gedachte Darstellungen, die ihren Schutzbereich allegorisch erläutern und erzählerisch ausmalen. Es steht außer allem Zweifel, daß die neun Musenbilder auf die neun Bögen der drei Schachtwände zu verteilen sind. Das zehnte Blatt, dessen Darstellung — Pegasus zwischen Pallas und Apoll — gegenständlich ganz zugehörig, doch offensichtlich als örtlich getrennte Besonderheit gedacht ist, enthält in einer eigenhändigen Notiz des Auvera den unzweideutigen Hinweis, wo sie unterzubringen ist: sie war jenem Stückchen senkrechter Fläche von gleichen Abgrenzungen zugedacht, das zwischen den beiden die volle Höhe gewinnenden Treppenläufen als ein Rudiment der südlichen Schachtwand übriggeblieben steht; es sollte dem vom Umkehrungspodest Zurückschauenden als Schmuck des Querbogens über dem untersten Treppenbeginn erscheinen, an jener Stelle, wo heute inmitten trockener Quadratur nur der Akzent der Spätrokokokartusche sitzt (s. Taf. 56). Diese Schmuckideen, an Ort und Stelle gedacht, setzen mit einem Schlag die öde Undurchdringlichkeit der heutigen Wände in reichste Licht- und Schattenwirkung um. Es ist tiefinnerlich begründet, daß die Treppe in diesem Kleid wie verwandelt als eine ganz andersartige geistige Leistung, als ungleich freiere Lösung vor unserem geistigen Auge steht, und dabei ist die Funktion der neun Bögen selber mit der Schaffung perspektivischer Durchblicke und ihrer tausendfachen Lichtreize noch nicht erschöpft. Denn die Bögen umschließen keine Leere: eine Steinbalustrade[373], plastisch in reichster Rocaille-Ornamentik gebildet, sollte jeden Bogen durchziehen, in der Mitte sich aufbäumend und eine bekrönte Laterne dem Bogenscheitel senkrecht entgegenhebend. Nur eines der zehn Blätter (Abb. 104) hat in einer zarten Bleistiftskizze, allerdings in einer der glänzendsten Zeichnungen von Auveras Hand, die unvergleichlich prächtig gedachte Form uns anschaulich überliefert; aber das Wichtigste ist, daß auch die langen zusammenhängenden Züge der Treppenbalustrade und des oberen Umganges in der Entwurfsidee nur konform, das ist im gleichen Reichtum derselben Motive gedacht werden können. Und damit steigt eine Zauberwelt des Rokoko von so hinreißender Größe auf, daß der heutige Zustand ins Reich des Unerträglichen vor ihr versinkt. Daß das Schicksal eine solche Welt im genialsten aller deutschen Treppenhäuser nicht hat Wirklichkeit werden lassen, wird als unersetzlicher Verlust nur um so schmerzlicher klar, wenn uns vor geringeren oder kleineren Schöpfungen, die solches Kleid bewahrt haben, die Erkenntnis quält, wie die Würzburger Hauptstiege sie alle schon durch die Wirkung der Größenverhältnisse, aber gewiß nicht durch sie allein übertroffen hätte. Kein anderes Denkmal kann uns den Eindruck, der hier gewollt war, rein veranschaulichen oder ersetzen. Angesichts der früheren Stilbilder der Salzburger und Wiener Treppen aus dem Hildebrandt - Kreis[374], die wir zu Hilfe nehmen, bleibt zu bedenken, daß ihnen im Sinne des Barockcharakters immerhin ungleich mehr Festigkeit und Massenschwere anhaftet; der Vergleich mit der Palasttreppe zu Trier aber, der Schöpfung des Ferdinand Tietz, die trotz der ungleich geringeren Raummaße nicht nur als Ganzes dem Gesamteindruck noch am nächsten kommt, sondern auch durch historische Verknüpfungen mit der Würzburger Hauptstiege im Zusammenhang steht[375], leidet durch die beiden Umstände, daß dort das Motiv der bogigen Durchbrechung der Wände völlig fehlt, das hier eine wichtige und bedeutende Grundlage der Schmuckwirkung bildete, und daß die um volle 15 Jahre jüngeren »qualligeren« Formen doch eine spätere, andere Sprache reden. Gewiß steht für uns heute Ferdinand Tietz als Gesamtpersönlichkeit höher als Wolfgang Auvera; aber der unmittelbare Vergleich der Skizze zur Würzburger Balustrade mit dem Detail der Trierischen Ornamentik bringt doch zum Bewußtsein, daß in den Jahren, in denen Tietz am kurtrierischen Hofe arbeitete, das Rocaille den Höhepunkt seiner eigentlich-künstlerischen, rein ornamentalen Entwicklung schon überschritten hatte.

So glücklich sich hier die Umstände verketten,

105. Joh. Wolfg. v. d. Auvera: Späterer Entwurf zur Dekoration der Haupttreppe. Getuschte Federzeichnung um 1748. (U. B. Del. 3, 123).

künstlerischen Gedanken, die nie ganz greifbare Wirklichkeit geworden sind, eine späte Auferstehung zu bereiten (Abb. 73, 74) — eine Rekonstruktion des vollständigen Raumbildes, das alle Einzelheiten der ersten Formung und vor allem die Farben enthielte, läßt sich namentlich im oberen Teil dem rein klassizistischen Eindruck doch nicht gegenüberstellen. Wir wissen so gut wie nichts von Bossis damaligem Anteil am Werke, nicht genug von dem damals beabsichtigten Schmuck der Hochwände; einzig die nackten Tatsachen[376] sind bekannt, daß 1745 und 1746 der Hofbildhauer, 1746 der Stukkator tatsächlich hier beschäftigt war, daß über dem rekonstruierbaren (siehe S. 73 f, Abb. 73, 74) Fenstersystem ein großes Hauptgesims Wände und Decke voneinander abgrenzte, daß unten im Vestibül die tragenden Atlanten (»Termes« genannt) von Anbeginn vorgesehen waren. Andererseits ist sicher, daß die prächtige Balustrade überhaupt nicht zur Ausführung kam, der Reliefschmuck der Treppenwände aber beim Tode Friedrich Carls kaum zu den Anfängen gediehen gewesen sein kann, so daß die Steinbossen für Pilaster und Kapitelle, die mit dem Bau gesetzt waren, unbehauen standen — um später, als der ganze Dekorationsplan aufgegeben war, wahrscheinlich erst in der Seinsheim-Zeit[377], mit der Fläche bündig glatt gehauen zu werden.

UNAUSGEFÜHRTE PLANUNGEN FRIEDRICH CARLS

Friedrich Carl von Schönborn hat als treuester Sachwalter seines Bruders den großen Traum, den dieser geträumt, in reichere Wirklichkeit umsetzen dürfen. In seltener Fügsamkeit und Gerechtigkeit hat das Schicksal dem Schlosse seinen größten Bauherrn wenigstens bis zur völligen Rundung des Außenbildes erhalten. Aber — so bedeutende dekorative Aufgaben dieser unfertig, ja unbegonnen hinterlassen mußte —, mit dem üblichen Hinweis auf die glückliche Bauvollendung allein wird man dem Ausmaß seiner Schöpfung, vor allem aber dem wahren Umfang seiner unvergleichlichen Ideenleistung nicht gerecht. Abgesehen von dem frühen Tod des hochbegabten Byß, der dem Künstlerkreise den ebenbürtigen Maler raubte, hat die persönlichsten Wünsche des künstlerisch hochgebilde-

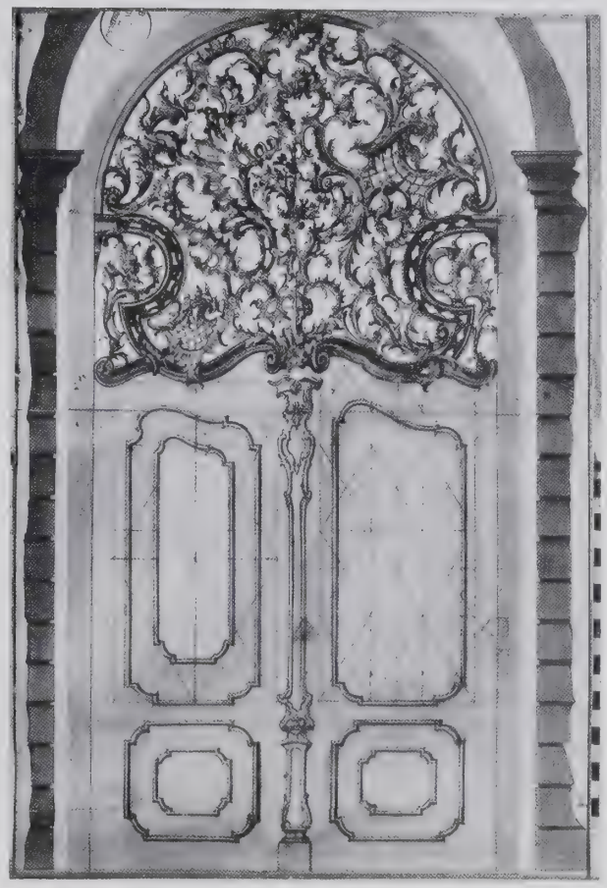
ten Menschen, die klar durchdachten Pläne des meisterlichen Organisators während der 17 Jahre seiner Regierung auch im Innenausbau nichts durchkreuzt. Und wenn der 25. Juli 1746, der mit seinem Leben die reichste aller Schaffensperioden abschließt, freilich auch reichste Planungen und Entwicklungsmöglichkeiten begraben hat, so haben doch viele seiner Gedanken weiter gelebt, erweisen sich uns die meisten Schöpfungen der kommenden Jahrzehnte als Fortführungen und Vollendungen fortzeugender Ansätze, die er hinterlassen (Greiffenklau[378]), oder als Früchte einer wahlverwandten Lebens- und Schaffensfreude, die sein Umgang und Einfluß befördert hat (Seinsheim[379]). Unvollendet Gebliebenes gliedert sich so unter dem Gesichtswinkel, daß er es noch in Angriff genommen, späteren Formungen mehr oder weniger bestimmend vorgearbeitet hat, der Fülle seiner tatsächlichen Schöpfungen positiv an.

Die Kenntnis der runden Tatsachen, daß 1744 der Residenzbau fertig stand, während im Innern noch bis in die siebziger Jahre vollendend und umgestaltend weitergearbeitet wurde, täuscht im allgemeinen, indem sie nicht anschaulich werden läßt, wie staunenswert die Innenausstattung unter Friedrich Carl mit dem Baufortgang Schritt gehalten hat. Zur selben Zeit, als die Baugerüste in der Mitte der großen Gartenfront standen, da die Mauern des Kaisersaalpavillons und der Kernteile emporwuchsen, ist schon der Innenausbau des ganzen Südblockes einschließlich der Hofkirche im wesentlichen vollendet. Die Paradezimmer der Ostfront werden von Süden her in Angriff genommen, während eben die große Wand dieser Ostfront im nördlichen Teile unter Dach kommt. Die Gewölbe des Weißen Saales und des Treppenhauses sind kaum geschlossen, als die Ornamentkünstler mit fertigen Entwürfen diese Räume betreten. Nur der Gartensaal muß nach seiner Wölbung der an drängendere Aufgaben gebundenen Kräfte harren und einzig den Kaisersaal, gleichsam als bedeutendste und letzte Aufgabe, überspringen[380] die dekorativen Arbeiten, die nördlich von ihm in der Gartenflucht schon 1744—45 weiter vordringen, als die frühklassizistischen Zimmer der Nordostecke bis heute glauben machten — nämlich bis in den Nordtrakt selbst an die Grenze des 1744 erbauten Nordovals[381]. Überhaupt möchte es fast scheinen, als habe eine ahnungsvolle Macht in den beiden letzten Lebensjahren Friedrich Carls das ganze dekorative Schaffen, trotz des von außen kommenden Zwanges zu äußerster Sparsamkeit[382], noch einmal auf ein Höchstmaß steigern wollen; Fertigstellungen und Erfüllungen des Strebens langer Jahre lösen nur Willen und Kräfte zu neuen umfassenden Aufträgen aus. Im Zusammenhang mit dem Schmuck der Eintrittsräume und mit der näherrückenden Möglichkeit, den Garten endgültig zu gestalten, muß vor allem ein großer Auftrag an Oegg, der bereits 1739 in einem Vertrag allgemein formuliert worden war, unmittelbar bis an die Grenze der Verwirklichung vorgerückt sein[383]. Es ist unzweifelhaft, daß die Verteilung und Anordnung fast der sämtlichen Gitter, die Oegg nach dem großen Ehrenhofabschluß geschaffen hat, noch auf eine Bestellung Friedrich Carls zurückgeht. 1745 wird ein prachtvoller Schmuck für die Mittelräume des Erdgeschosses vereinbart: die drei Haupteinfahrtsportale des Vestibüls sollen durch schmiedeeiserne Tore mit Doppelflügeln und Aufsätzen (Abb. 106) geschlossen werden und die fünf gleichhohen Tor- und Fensterbogen, mit denen sich die Sala terrena gegen den Garten hin öffnet, sollen »Tore« von gleicher Arbeit erhalten[384]. Welch unvergleichlicher Eindruck war hier gewollt: den vom Platz herkommenden empfangen die zuckenden Arme des Ehrenhofgitters und sein dreifaches, in der Mitte hochaufrauschendes Portal; der im Ehrenhof Stehende blickt durch das Netzwerk dreier Öffnungen in der Portalwand in das Halbdunkel des Vestibülraumes; dem ins Vestibulum Eingetretenen gleitet der Blick geradeaus durch das Filigran der fünf Gartensaalfenster zu den bunten Lichtern des Blumenparterres und zu dem silbernen Strahl der Fontäne, seitlich hinauf in das lichtdurchblitzte Treppenhaus, rückwärts durch zweifaches Gitterwerkspiel zu Platz und Stadt! Wohl werden die fünf Gitter für den Gartensaal zunächst zurückgestellt, die drei Hauptportalgitter gedeihen unter Friedrich Carl nicht über die ersten, rein technischen Anfänge hinaus; aber gleichzeitig (1746) arbeitet Oegg schon an einem dreiteiligen Gartentor zum Rennweg (dem jetzigen Greiffenklau-Tor) und einem ebensolchen beim »Probsthauserbau«, d. i. in der Flucht der Stadtfront südlich neben der Hofkirche. Vom nördlichen Gegenstück, dem heutigen Rennwegertor, erscheint damals noch keine Kunde, doch wird man ohne viel Gewaltsamkeit mit ihm schon das Gesamtbild dieser großartigen Planung runden dürfen[385].

DAS INTERMEZZO INGELHEIM

So überwältigend reich war die Welt, die am Todestage Friedrich Carls versank. Oder wenigstens in den allernächsten Jahren unwiederbringlich versunken schien. Denn Anselm Franz von Ingelheim, der dem großen Schönborn auf dem fürstbischöflichen Throne folgte, verscheuchte den Geist vornehmster Sinnenfreude, der von Wien her wie ein warmer Hauch in die Mainstadt gedrungen war. Der »Alchimist«, der die prächtige Wohnung im Südblock verschmähend sich in die Zimmer des »Ingelheimer Baues« zurückzog[386], der es fertig brachte, 1747 im Rauhen Saal (d. h. im schmucklosen Rohbau des Kaisersaales) Festtafel zu halten[387], zeigte von Anfang an entgegengesetzte Interessen. Hutten hatte seinerzeit nach dem ersten Bauherrn das Begonnene wenigstens in enger gesteckten Grenzen bis zu einem vorläufigen Abschluß fortgeführt. Die drei Jahre der Ingelheimschen Regierung aber sind Jahre des Stillstandes, als Jahre der Unfruchtbarkeit eine schlimme Zeit für die Künstler, insbesondere für Neumann und selbst für Oegg, denen die Sparsamkeit und die Intrigenwelt des unwürdigen Herrschers ihre Tätigkeit nach und nach völlig unterband und beinahe für immer unterbunden hätte[388].

Der Zustand des Treppenhauses freilich muß so nach Vollendung in irgendeiner Form geschrien haben, daß selbst Ingelheim sich der Pflicht nicht entziehen konnte, das Nötigste zu tun und eine billigere Möglichkeit der Ausstattung wenigstens zu überlegen. »Ueberschläge und Marmorgipsproben, wie die Hauptstiege soll gemacht werden«, die 1748 dem Fürstbischof vorgelegt werden[389], verraten uns, daß die Verbilligung auch im Material gesucht wurde. Aber selbst darüber ist damals »keine Resolution erfolgt«, lediglich »die Balluster, welche schon in voriger Regierung« (also schon unter Friedrich Carl als Ersatz der prächtigen ornamentalen Brüstung!) »meist fertig waren, sind sämtlich eingestellt und verkittet worden«[390]. Nur von einer Stelle wissen wir, daß Ingelheim ihr ornamentalen Schmuck zugedacht hat: eine Zeichnung von Auveras Hand, den zehn Musenblättern an Größenmaß und Technik genau gleich, an Qualität nicht mehr ebenbürtig (Abb. 105)[391], die einzig auf den mittleren Bogen am Umkehrungspodest bezogen werden kann, vermittelt sichere Schlüsse auf die Veränderungen, die das große Gestaltungsprojekt des Stiegenhauses schon unter Ingelheim



106. Entwurf zu einem Oberlichtgitter der Einfahrtstore zum Vestibül. Getuschte Federzeichn. von Joh. Wolfg. v. d. Auvera um 1745 (U. B. Del. 3, 146).

um das Beste seiner Wirkung, ja um seinen künstlerischen Sinn gebracht hat. Die Verteilung des Schmuckes auf Wand- und Bogenfeld hat sich von Grund aus geändert: der ornamentale Schmuck erscheint nun im Inneren des Halbkreisbogens; dieser ist also nicht mehr frei, sondern als Blendbogen zugesetzt bis auf drei kleine niedrige Öffnungen, die sich im untersten Drittel des Bogens geduckt halten müssen; hinter dem zugeblendeten Teil des Bogens aber liegt ein Mezzanin, das Ingelheim zwischen den beiden Hauptstockwerken eingeschoben hat (die architektonischen Schlüsse, zu denen die Gegebenheiten dieser Zeichnung zwingen, hat oben S. 73 bereits der baugeschichtliche Teil gezogen). Der Pilasterschmuck und das Relief über dem Bogen scheint schon aufgegeben. Aber wichtiger als ihr Fehlen, das nicht Eindeutiges beweist, scheint der Hinweis auf das Dekorationsmaterial, der auch diesem wertvollen Blatt bei näherem Zu-

sehen entnommen werden kann. Das Rocaille dieser Bogenfüllung ergeht sich so ausgesprochen, ja auffallend in den Bossischen Formen von rund 1745, daß es von Auvera nur nach Bossis Entwurfsgedanken zeichnerisch ausgeführt sein kann und als Vorlage für Stuckarbeit den kurz vorher zitierten Aktenhinweis bestätigt, der Ingelheims Streben nach Verbilligung der Ausstattung verriet. Die beiden Wappen aber, welche die allegorische Figur inmitten hält, erzählen, daß die hohle Eitelkeit Ingelheims sich wenigstens zu dem äußeren Ehrgeiz erhoben hat, einst als Vollender der von seinem Vorgänger begonnenen Hauptstiege zu gelten.

Ingelheims Wappen tragen auch drei von den heute noch prangenden Gartentorgittern Oeggs, die beiden Nebengatter des Garteneinganges am heutigen Gesandtenbau (Taf. 206) und das Mitteltor an der Hofpromenade (Taf. 207)[392]. So bestätigt sich immerhin Kellers kurzer Hinweis[393], daß von den lächerlich geringen Summen, welche Ingelheim im Gegensatz zu seinen Vorgängern für das Residenzwerk aufgewendet hat, die größten dem Hofschlosser zugeflossen seien. An dem Gartentor beim Probsthauser-Bau muß also zweifellos unter ihm weitergearbeitet worden sein. Die Tatsache freilich, daß nach seinem Tode das ausgefertigte und unterschriebene Entlassungsdekret für Oegg gefunden wurde[394], schränkt auch die Meinung von dieser Kunsttätigkeit bedeutend ein; auch Oegg hat gleich den anderen Künstlern unter Ingelheim schwer gelitten und mag mit ihnen erlöst dem Tag entgegengejubelt haben, der unter dem fürstlich gesinnten neuen Herrn Ablieferung und Bezahlung der inzwischen geleisteten Arbeit, feste Kontrakte über das Begonnene und mit neuen großen Aufträgen die Erfüllung alter Pläne Friedrich Carls brachte[395].

DIE JAHRHUNDERTMITTE

DER HÖHEPUNKT DES WÜRZBURGISCHEN ROKOKO

Die beiden letzten Bauherren des Schlosses kann man nicht wahrhaft würdigen, ihre Aufwendungen und ihre Leistungen gegen die des großen Schönborn nicht gerecht abwägen, wenn man nicht stets der Wandlung eingedenk bleibt, welche die Vollendung des Außenbaues seit 1744 in die ganzen Verhältnisse gebracht hatte. Eine Idee von riesenhaften Ausmaßen, die ein Vierteljahrhundert beschäftigt hatte, war verwirklicht; das organisatorische Problem der stets neuen Verteilung der schaffenden Kräfte auf die Aufgaben des Außen- und Innenbaues hatten die Nachfolger nicht mehr zu lösen, die ungeheuere Last der auf allen Arbeitsstätten gleichzeitig erwachsenden Kosten nicht mehr zu tragen. Wenn von hier ab die Gesamtausgaben der Jahre unter den Durchschnittszahlen der Schönborn-Zeit zurückblieben, so ist das durch den völligen Wegfall der reinen Baukosten bedingt und — abgesehen von den Zahlen unter Ingelheim — keinerlei Beweis für eine weniger munifizente Stellung des Bischofs zu den künstlerischen Pflichten. Im Gegenteil, den späteren Zeiten, die die Hauptaufgabe bewältigt hinter sich wußten, war es vorbehalten und gegönnt, in vereinzelten Leistungen über den Aufwand und die Qualität der Schöpfungen Friedrich Carls hinauszugreifen; nach diesem Gesichtspunkt muß Carl Philipp von Greiffenklau, der Nachfolger Ingelheims, gewertet werden. Mit seiner Stellung im historischen Bild läßt sich Greiffenklaus Bedeutung klar erfassen: in nur fünfjähriger Regierungszeit, auf der eigentlichen Höhe der Rokokoentwicklung, der bald nachher hereinbrechende Kriegswirren lange Zeit, fast bis an ihr Ende, jede künstlerische Äußerung versagen sollten, unternahm und vollbrachte er das, was den Schlußstein des ganzen Innenbildes bedeutet — wäre er unausgeführt geblieben oder in wesensfremdem Stil gestaltet worden, der gesamten Raumfolge und ihrem Stilbild würde heute Sinn und Zielpunkt fehlen. Den erprobten und zur Einheit verschmolzenen Künstlerkreis Friedrich Carls hob er wenige Jahre, bevor ein widriges Schicksal ihn auseinanderriß, zum letzten und prächtigsten Werk, füllte die einzige, die bedeutende Lücke, die in ihm klaffte, durch Berufung eines Malers von überragender Kraft und rettete so die Krönung des Werkes auch in rein künstlerischem Betracht — in den räumlichen Mittelpunkt der Innenausstattung setzten seine Jahre den Höhepunkt aller künstlerischen Leistungen.

Das Vestibül

Greiffenklaus Vollendungsarbeit begann mit den Räumen, deren völlig ungeschmückten Zustand das repräsentative Bedürfnis am peinlichsten empfand: mit den Eintrittsräumen im Erdgeschoß. Gleich nach Regierungsantritt befiehlt der Fürst-

107. Antonio Bossi: Entwurf zur Stuckatur des Gartensaales. Bleistift um 1749 (U. B. Del. 3, 105—106).

bischof, »die im Vestibül noch rauhen Statuen auszuhauen«[396]. Die wilden, plastisch manierierten Hermenatlanten (Taf. 52 f.), die hier an den freien Pfeilern gedoppelt, in den vier Eckwinkeln des Raumes einzeln den Druck der Gewölbe auf ihre Schultern nehmen, sind also Auvera-Schöpfungen von 1749. Zusammen mit den krausen Rocailleakzenten an Türaufsätzen und Nischenbögen, in denen die Abhängigkeit Auveras von Bossischen Formen neuerdings stark zum Ausdruck kommt (Taf. 54, 56)[397], sind sie der einzige übriggebliebene Rest der vorklassizistischen Dekoration, von der wir nicht sagen können, wie sie im ganzen geartet war, mit welchem Farbenklang, mit welcher Grundstimmung sie den Eintretenden empfangen haben mag. Ihr wertvollster Teil waren zweifellos die großen, unter Friedrich Carl begonnenen Schmiedewerkgitter für die drei Portale der Einfahrt, welche Oegg nunmehr nach einem im Juli 1749 geschlossenen Kontrakt[398] in diesem und dem folgenden Jahre fertigstellte. Sie sind spurlos verschwunden, wir können nicht einmal die Zeit feststellen, die dem Vestibül und der Portalwand des Ehrenhofes diese Kostbarkeiten raubte. Eine einzige Zeichnung in dem sogenannten Neumannschen Skizzenbuch, eine üppige, weit heruntergreifende Füllung eines Bogenhalbrunds, die gewiß den Aufsatz eines Seitenportals darstellt (Abb. 106, vgl. auch Taf. 198)[399], vermittelt einen Begriff von der Ideenfülle und der technischen Virtuosität, zu der sich die Entwicklung Oeggs um die Jahrhundertmitte emporgeschwungen hat.

Der Gartensaal

Noch schlimmer steht es um die Nachrichten über die fünf Gitter der Sala terrena, die unmittelbar nach den Einfahrtstorgittern, also wohl 1750/51 ausgeführt worden sein müßten[400]. Wir haben keine Ahnung von ihrem Umfang und ihrer Form, keine Nachricht von ihrer Ablieferung und von ihrem späteren Schicksal. Aber die Nachricht, daß man 1749 die Gefahren zu verhüten sucht, die ihre Anbringung der Stuckatur und Malerei an der Decke bringen könnte, und daß 1751 die Kasse der Hofkammer durch sie schwer belastet genannt wird, machen den Gedanken, sie seien überhaupt nie fertig an Ort und Stelle gewesen, doch wohl hinfällig. Dafür ist der ganze übrige Schmuck, den die Sala terrena in den Jahren 1749/50 erhielt[401], unversehrt und unverändert erhalten geblieben als frühestes Denkmal der Greiffenklau-Zeit (Taf. 75—77). Antonio Bossi hat die Umrahmung des Mittelgewölbes, die Zwickel und Gurte und kleinen Flachkuppeln, die der reizvolle Umgang hinter den zwölf freistehenden Marmorsäulen hatte entstehen lassen, 1749 stuckiert; für das Deckengemälde hat man einen namhaften Meister des bayerisch-schwäbischen Rokoko, Johannes Zick[402], im gleichen Jahr nach Würzburg berufen. Die freudige Buntheit seiner Szenen beherrscht den von der Gewölbezone abwärts ganz schmucklos und glatt gehaltenen Raum. Aber mit dieser Würzburger Schöpfung steht der deutsche Barockmaler, der in den allernächsten Jahren (1751—54) im Schloß zu Bruchsal drei weitaus bedeutendere Deckenfresken geschaffen hat, zu so unmittelbarem Vergleich dem größeren Tiepolo gegenüber, daß man seiner hier nicht recht froh werden kann, daß die starken Lokalfarben, die vereinzelten Derbheiten seiner Figurenbildung, kurz eine bestimmte fast rustikale Schwere seiner Form, zumal bei dem Nahblick, den die verhältnismäßig niedere Wölbung dem Be-

schauer aufzwingt, unangenehm in den Vordergrund treten. Man begreift trotzdem nicht, daß der berühmte Meister für das Deckenbild und die kleinen Kuppelbildchen des Umganges so unverhältnismäßig schlecht bezahlt wurde[403]; daß aber Greiffenklau sich nicht bewogen fühlte, auf diese Probe hin dem Meister die Fresken des Kaisersaales anzuvertrauen, will uns in gewissem Sinn verständlich erscheinen und beweist auf jeden Fall, welch hohe Ziele Carl Philipp mit der Lösung der wichtigsten Aufgaben verfolgte, wie klar er sich ihrer Bedeutung im ganzen Rahmen bewußt war. Vielleicht wird in Zicks Gemälde trotz bestimmter Einzelwerte (besonders im Göttermahl, Taf. 76) der Mangel an Differenzierung des Ausdrucks und an künstlerischer »Eleganz« auch deshalb so stark empfunden, weil Bossi hier mit seinem Ornament einen Grundton von anderer Leichtigkeit und Behendigkeit angeschlagen hatte (Abb. 107)[404], derselbe Bossi, den der Weiße Saal ganz um die spielende Unbeschwertheit seiner Hand, ganz um den Frohsinn seiner Gedanken gebracht zu haben schien. War es die Einstellung auf die viel kleiner umgrenzten Aufgaben in führenden Umrissen der wechselreichen Gewölbeflächen, die alte Begabungen wieder mehr hervorkehrte, war es die Pause der wenigen Jahre, welche die beschwerende Nachwirkung von 1744 in manchem einigermaßen ausglich — die Entwicklung der Bossischen Stuckornamentik scheint abermals in ein neues Stadium getreten. Gegenständlich im Reiche des eigentlichen deutschen Rocaille, des zähflüssigen, tropfenden, gelandet und vielleicht schon dadurch schmiegsamer geworden, scheint sie hier vor allem zu Formen von geringerer Größe und zu einem feineren Reliefgrad zurückgekehrt; in allen Häufungen freilich durchzittert von jenem nervösen, flackernden Leben, das sie nie mehr verliert, aber im ganzen nur akzentmäßig mit solchen Häufungen arbeitend, gönnt sie daneben der alten grazilen Blattranke, ja dünnen Leisten- und Bandwerkzügen wieder mehr Anteil und läßt überall hinter und neben sich die klare weiße Gewölbefläche durchfühlen, von der sie sich in ganz zarter seegrüner Tönung leise abhebt. Die Wirkung dieser frei gedehnten und ganz hellen Flächen ist das Hauptcharakteristikum des Raumes, im Gegensatz selbst zu den letzten Schöpfungen der Schönborn-Zeit dem ersten Blick bezeugend, daß die Stufe der Jahrhundertmitte erreicht ist.

Der Kaisersaal und die Weißen Zimmer

Mit dem Kaisersaal aber ist in den beiden folgenden Jahren ein völlig einheitliches, vielleicht das allerbedeutendste Denkmal der Zusammenbindung vielfacher Farbenreize in freiester, lockerster Helligkeit geschaffen worden. Die Gedanken wandten sich seiner Ausstattung schon gleichzeitig mit der des Gartensaales zu[405]; im Herbst 1749, als Zick für die Sala terrena berufen wurde, ist schon ein Italiener, Giuseppi Visconti[406], als Maler des Hauptsaales in Aussicht genommen. Auch mit der umfänglichen Stuckierung ist bereits 1749 der Anfang gemacht worden. Aber entscheidend für das Schicksal des Raumes ist erst das Jahr 1750 geworden. Nachdem (Anfang März) die Tätigkeit des Visconti zur Komödie geworden, der unfähige Maler als Schwindler entlarvt und davongejagt worden war, streckt Carl Philipp die Hand nach dem bedeutendsten Meister seiner Epoche aus: ein Würzburgischer Kaufmann in Venedig unterhandelt erfolgreich mit Giovanni Battista Tiepolo und im Oktober 1750 nimmt der verwöhnte Meister unter glänzenden Bedingungen den Ruf nach der fränkischen Bischofsstadt an.

Inzwischen hat der Beginn der Hauptsaal-Ausstattung weitere Kreise gezogen. Zweifellos in der Absicht, dem zu schaffenden prächtigen Mittelpunkt die unvollendeten Nachbarräume unverzüglich anzugleichen, hat man im Frühjahr 1750 »die Zimmer linker Hand des großen Saals«, d. h. die vier »Staatszimmer« der nördlichen Flucht, »zu perfectionnieren angefangen«[407]. Trotz der selbstverständlichen Benützung des Vorhandenen haben sich die Arbeiten bis ins nächste Jahr hingezogen; Vergolder und Zierschreiner, Bildhauer und Kunstschlosser wurden neu beschäftigt. In der Anticamera (Taf. 106) galt es wohl nur die Weißplanierung durchzuführen und die halbfertige Vergoldung zu vollenden, während in den drei übrigen Gelassen die ganze farbige Fassung das Werk und Zeugnis dieser Jahre ist. Was an Neuaufwendungen zu verzeichnen ist — die in vielfach gebrochener Umrißlinie geführten Füllungsrahmen auf Türen und Lambris im 2. Alexanderzimmer, das von nun an den Namen »Neues Audienzzimmer« führt, müssen als Auveraarbeiten von 1750, die prächtigen, mit farbigem Email besetzten Wandleuchterarme im Kleinen Kabinett (Taf. 110) als Schöpfungen Oeggs von 1751 angesprochen werden — geht freilich auf in dem Formenreichtum des Überkommenen: Plafonds, Lambris- und Fensterspalletenschmuck, die krausen Supraportenrahmen (Taf. 173) und die unvergleichlich schönen Spiegel-

108. Entwurf zur Dekoration der Südwand des Treppenhauses.
Kolorierte Federzeichnung um 1750—52 (Würzburg, Sammlg. Neidert).

aufsätze (Taf. 107 u. 112), Werke des Antonio Bossi von 1745—46, die Kamine und Öfen waren ja das Erbe der Friedrich Carl-Zeit (siehe S. 116). Wenn uns gleichwohl das »Neue Audienzzimmer« (Taf. 108) und das jetzige «Gesellschaftszimmer« (1750—51 als Schlafzimmer eingerichtet, Taf. 111 f.) in gewissem Gegensatz selbst zu den letzten Schönborn-schöpfungen die eindeutigsten Charakterbilder kleinerer Repräsentationsräume der Jahrhundertmitte darstellen, so liegt das allein in der Wandlung, in der völligen Auflichtung des Farbengeschmacks begründet. War schon Friedrich Carls Plan, den Holzgrund hier weiß zu geben (siehe S. 116), gleich dem »Weißen Saal« eine neue Etappe auf dem Wege dieser Wandlung gewesen, hier läßt sich abermals die deutliche Grenze zu einer neuen Stufe zeigen. Das kleine Kabinett ist der letzte Wohnraum, der die Ornamentik der Supraportenrahmen und Spiegelaufsätze noch völlig in Gold gefaßt aufweist; am Trumeau des neuen Audienzzimmers schweben schon weiße Figuren in dem grandiosen goldstrahlenden Ornamentgebäude, die Supraporten und Trumeaux des Gesellschaftszimmers vollends zeigen das Licht- und Schattenleben der Rocaillen von dem Wechselspiel von Weiß und Gold begleitet, ja bereits ihre Kontraste durch Einfügung eines zarten lichtgrünen Zwischentones gemildert, der ähnlich vielleicht schon damals vorhanden die zweite Funktion zu erfüllen hatte, die wir heute als prächtigste Überleitung zu den frühklassizistischen Zimmern genießen: zwischen dem wilden Leben des Reliefwerks und den stillen Tonflächen der Wandbespannung ein Bindeglied der farbigen Angleichung zu schaffen. War auch der einstige Plan Friedrich Carls zum »blausilbernen Cabinet« gefallen, an gleicher Stelle ist doch im »Grünen Zimmer« als letzter der eigentlichen Rokokoräume der lichteste und kühlste von allen entstanden.

Ob diese »Perfectionierungsarbeit« nach Norden noch über das »Gesellschaftszimmer« hinausgriff, das genau anzugeben verbietet der Umstand, daß Seinsheim in den 60er Jahren im Anschluß an die »Weißen Zimmer«[408] die frühklassizistischen letzten Staatszimmer geschaffen hat. Aber die nördlichsten, die »ordinari« Zimmer der Friedrich Carl-Zeit, werden unter Greiffenklau wohl unangetastet geblieben sein[409], Fünf Räume davon, »die Eckzimmer in garten am Rennweg«, hat man Tiepolo und seinen beiden Söhnen bei ihrer Ankunft am 12. Dezember 1750 als Wohnung zugewiesen[410].

Gleich zu Anfang des Jahres 1751 muß, zweifellos in engster Zusammenarbeit des Tiepolo mit Bossi, das endgültige formale und farbige Programm für den Kaisersaal (Taf. 83—93, 175, 194) festgelegt worden sein[411]. Im April zeigt Tiepolo dem Fürsten bereits »die nun angefangene Zeichnung des zu mahlenden Saals« und beginnt den

109. Entwurf zur Dekoration der Südwand des Treppenhauses. Ausschnitt aus Abb. 108.

»Saal zu malen und durchzupauschen«, am Kilianstag (8. Juli) läßt sich der Hof den Plafond bereits aufdecken, ihn in Augenschein zu nehmen. Im Laufe des Sommers schreitet die Malerei so weit voran, sind vor allem die Stuckaturen so weit vollendet, daß Roth noch im gleichen Jahre die Vergoldung ausführen kann. Tiepolos älterer Sohn Domenico liefert gegen besondere Bezahlung die drei Supraporten, ein einheimischer Maler[412] die beiden Bischofsbildnisse in die großen Kaminaufsätze (Taf. 89, Abb. 5). Die Historienbilder am Gewölbeansatz der Süd- und Nordwand sind zweifellos nach dem Plafondgemälde geschaffen worden; ihre Vollendung im Jahre 1752 beweist die nördlich angebrachte Signatur Tiepolos (Taf. 86—88). Im Juli 1752 steht der Kaisersaal fertig in seinem farbigen Schmuck, doch haben sich die handwerklichen Vollendungsarbeiten weit ins nächstfolgende Jahr hingezogen, bis Ende Mai 1753 mit dem Plattenbelag des Bodens das ganze große Werk zum Abschluß gelangt.

Mit den Historienbildern hat Tiepolo einem geringen Teil der großen Freskenplanungen von 1735 späte Erfüllung gebracht, und auch in die sonstige Dekoration des Hauptsaales müssen einige der früheren Entwurfsgedanken von 1737 und 1742 fortwirkend eingegangen sein[413]. Ton und Gehalt freilich hatten sich die vorigen Jahrzehnte von Grund aus anders gedacht. Der historisch wertende Rückblick fühlt sich ganz unwillkürlich gelockt, diese bedeutendste Schöpfung Greiffenklaus mit den wertvollsten Lösungen der Schönborn-Zeit zu vergleichen: hier den profanen Festraum, dort die Hofkirche, weniger als inhaltliche Gegenstücke nach der Ausformung ihrer verschiedenen Zweckbestimmungen denn als reine Dekorationsbilder von vorwiegend farbigem Reiz, die, aus gegenständlich beinahe gleicher Verteilung des Materials und der

künstlerischen Kräfte entstanden, den ungemeinen Abstand von 15 Jahren prachtvoll veranschaulichen. Fast genau in der Mitte zwischen ihnen steht das Material- und Farbenbild des Spiegelkabinetts; was dort am Beginn der vierziger Jahre aus der gesättigten Pracht der Tontiefen und des Metallglanzes schon allerorts zum Licht gedrängt hatte, ist nun über alles siegreich geworden und beherrscht das Ganze und die Teile als erster Eindruck und letzter Sinn: die völlig freie und klare Helligkeit des erfüllten Rokoko, seine schwebende, vergeistigte Sinnlichkeit, die wohl süße Tonwerte liebt, wenn sie Lichtcharakter haben, aber den Eigenreiz der warmen Fülle, der wohligen Schwere beinahe gänzlich vergessen hat.

Kein Zweifel, daß der Meister der Silbertöne des Venezianischen Rokoko das ganze Farbenbild des Raumes beeinflußt, die Künstler Friedrich Carls mit einem Ruck in den Zug einer neuen Epoche hineingerissen hat. Denn zu einer einzigen lichten schwebenden Welt wachsen die beiden großen Motive, die hier einander gegenübergestellt sind, zusammen: die Tonsteigerung von dem schneeigen Weiß der Nischenfiguren (Taf. 92, 93) (jener wertvollsten aller figürlichen Schöpfungen Bossis[414]) über die zarten Abtönungen der Wände, über die stärkeren der Architekturteile bis zu den eigentümlich lichtklaren Lokalfarben der Fresken, deren stärkste selbst, das Blau und das Rot, wie helle Fanfaren die Akkorde der Zwischenstimmen durchklingen — und das Gegenspiel des Metallischen, das unten durch rhythmisch verteilte Akzente dem Architektonischen seine festigende Kraft zurückgibt, dazwischen und darüber mit Bossis (hier, in den größeren Verhältnissen, wiederum krauser und wilder sprechenden und doch durch die völlige Goldfassung in so wunderbarer Festlichkeit gehaltenen) Stuckornamenten überall das Tonige greift, umrankt und durchsetzt. In der Gewölbezone vollzieht sich das Wunder ihrer gegenseitigen Durchdringung. Das mit unvergleichlicher Vehemenz anspielende Ornament findet allerorts geöffnete Grenzen, die Malerei selbst scheint überzuschäumen, lokkere Wellen weithin in die nachbarlichen Flächen zu entsenden[415], daß sie dort ornamentgleich versprühen. Nicht dekorative, nicht malerische Lösung allein und doch beides zugleich ist diese freieste und größte Schöpfung des Würzburgischen Rokoko.

Das Treppenhaus

Befriedigt und angefeuert zugleich wendet sich Carl Philipps Schaffensfreude nun der letzten und bedeutendsten Aufgabe zu, die im Treppenhaus noch völlig unbegonnen ihrer Lösung harrte. Schon zu Anfang des Jahres 1752 muß er gesonnen gewesen sein, das glänzende Können des Venezianers dort dem Schmuck des großen Gewölbes dienstbar zu machen; denn bereits im April 1752 nimmt er fertige Entwürfe Tiepolos für das Deckenfresko der Hauptstiege in Augenschein. Der endgültige Abschluß des Akkords erfolgt dann am 29. Juli, nachdem der Hauptsaal vollendet war, die Entlohnung ist noch fürstlicher als die Bedingungen, die für die dortige Arbeit den Meister nach Würzburg berufen hatten. Leider sind nähere Einzelheiten der Ausführung selbst bis jetzt nicht bekannt geworden; von dem Berichte eines Hoffouriers, der uns über den Kaisersaal Einzelnes erzählt hat, sind die Abschnitte über diese Monate anscheinend verloren. Wir erfahren von ihm nur das Datum, das Tiepolos Wirksamkeit und Aufenthalt in Würzburg klar abgrenzen hilft: am 8. November 1753 ist alles vollendet, der Meister mit den Seinen »gehet ab«[416].

Tiepolos Deckenfresko im großen Treppenhaus (Taf. 61—66), an sich noch ungleich bedeutender als die drei Gemälde des Kaisersaales, spricht zu uns heute leider nicht als unlösbarer Teil einer genialen Gesamtdekoration. So riesenhaft die Fläche ist, die dieses »größte Gemälde der Welt« beinahe spielend bewältigt, es erscheint als »Bild« in den Grenzen seiner Umrahmung (und ist im Tafelteil für sich gewürdigt); seinen eigensten Werten antwortet heute kein artgleicher Widerhall von unten aus dem Reich der Schwesterkünste. Wohl bleibt unserem geistigen Auge die Möglichkeit, die Hauptstiege, wie sie Friedrich Carl gewollt (Abb. 73 f., 104), hinzuzudenken. So möchten wir es tausendfach beziehungsreich einem unerhört großartigen Organismus eingebunden ahnen. Aber der strengen und nüchternen Frage nach dem tatsächlichen Aussehen des Treppenhausraumes unter Greiffenklau bleibt heute noch in wesentlichen Punkten die Antwort versagt. Ein einziges, ungemein wertvolles bildliches Zeugnis, unzweideutig dieser Ausstattungsperiode selbst entstammend, scheint zwar erlösende bestimmende Richtung zu geben. Würzburgischer Privatbesitz hat uns einen köstlichen (noch dazu farbigen) Entwurf für die südliche Hochwand, die Eintrittswand zum Weißen Saal (Abb. 108, 109)[417], überliefert, der mit dem Bilde der Tiepolo-Decke zusammengehalten allerdings einen hinreißenden Gesamteindruck hervorruft. Er verrät, daß der Plan dahin ging, die Hochwand

zwischen einem ganz flach gehaltenen Pilastersystem durch Nischenbildungen, Scheinmalerei und Ornamentwerk aufzulockern, mit Rocaillestuck und Farbe auf ihrer oberen Hälfte eine von buntem Leben erfüllte streifige Zone zu schaffen, die (über das seines Zusammenhanges und seiner trennenden Wirkung beraubte Hauptgesims hinüber) zur völlig freien Malerei der Deckenwölbung Überleitung und Bindeglied gewesen wäre; aber die Einzelheiten dieses Entwurfs, genau betrachtet, erweisen sich für die wirkliche Ausführung nur wenig verbindlich, unmöglich oder mindestens fremd für die nachweislich tätigen Kräfte, die Scheinmalerei der Mittelachse höchstens als Vorstufe für endgültig anders gelöste Teile des Deckengemäldes. Tatsächliche Gültigkeit gewinnt nur ein Moment: das ganz flächige System der verkröpften Pilaster mit ihren Gebälkaufsätzen muß so weit zur Ausführung gekommen sein, daß man es später (1764) übernahm und der klassizistischen Wandarchitektur zugrunde legte — die Übereinstimmung von Maß, Proportion und Reliefgrad mit dem jetzigen Zustand könnte sonst nicht so vollkommen sein. Offen bleibt trotz alledem die hauptsächlichste Frage: war, als Tiepolo Würzburg verließ oder als Greiffenklau starb, das Treppenhaus ein fertiges Werk, abgeschlossen wenigstens in den Hauptzügen als wirkungsvolles Ganzes? Oder hat auch Greiffenklau, dem es sonst überall zu vollenden vergönnt war, an dieser Stelle eine klaffende Lücke offen lassen müssen? Bezeugt ist[418], daß Auvera und Bossi hier gerade in diesen Jahren (1752—53) gearbeitet haben — ebenso klar will freilich scheinen, daß 10 Jahre später der bischöfliche Nachfolger nicht Anlaß gehabt hätte, seine künstlerische Tätigkeit gerade mit einer durchgreifenden Neuaustattung von Treppenhaus und Vestibül zu beginnen, wenn diese Räume ein repräsentatives Kleid getragen hätten.

Schmiedeeiserne Tore

Diesem letzten Schluß aber steht dann wieder eine andere Tatsache, schwer erklärbar, gegenüber: das letzte Regierungsjahr Greiffenklaus, 1754, hat keine neuen umfangreichen Leistungen mehr zu verzeichnen, die die Fertigstellung des Treppenhauses verhindert hätten. Auch was Carl Philipp außerdem noch schuf[419], gehört unter die denkwürdigen Jahreszahlen 1750—53. Das Gartentor am Rennweg, das Greiffenklaus Wappen und Namen trägt (Taf. 205), ist von Oegg 1751 und 1752 geliefert; zuerst der prachtvolle Mittelteil, dessen Flügel (noch unter Friedrich Carl begonnen) in ihrer sprühenden Eleganz, vor der Stufe des eigentlichen Rocaille, den verlorenen Ehrenhofgittern am nächsten stehen, dann die Seitenteile, die mit ihrer wilden gehäuften Ornamentik in deutlichem Gegensatz dazu das Verhältnis des Schmiedemeisters zum Rocaillestil unter dem unverkennbaren Einfluß des Bossi zeigen. In der Entstehung vielleicht noch vor sie zu setzen (ihre Aufsätze die unmittelbaren Vorstufen) sind die Seitenteile des Rennwegertores (Taf. 203 f.)[420]. Für die Neugestaltung des Hofgartens, die Greiffenklau schon seit Frühling 1751 betätigt haben muß, werden allerdings 1754 allein größere Summen verrechnet. Aber Neumanns Entwurf zum großen Glashaus gegen St. Afra (Abb. 53) entstammt ebenfalls schon dem Hochsommer 1753. Zu irgendeinem Ende muß also die Treppenhausausstattung doch wohl gekommen sein, liegt doch zwischen Tiepolos Abreise und dem Tode Carl Philipps noch ein volles Jahr. Für einen plötzlichen Abbruch der Arbeiten aber kennen wir keine Gründe.

Der Tod des Architekten, des treuen und unermüdlichen Organisators, der «von der Legung des ersten Steins bis zur gaentzlichen Vollstrekkung« das »Werckzeug dieses großen Fürsten Baues»[421] gewesen war, der 43 Jahre lang ein beinahe ununterbrochenes, von fabelhaften Leistungen gekröntes Schaffen geleitet hatte, konnte wohl das Räderwerk des hochfürstlichen Bauwesens für einige Zeit unwillkürlich zum Stillstand bringen, die Beendigung rein dekorativer Arbeiten hätte er nicht verhindern, kaum verzögern können.

DIE SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHRE

SPÄTROKOKO UND KLASSIZISMUS

Die Höhepunkte des höfischen Rokoko in Würzburg unter Carl Philipp von Greiffenklau sind zugleich seine letzten Leistungen. Wenige Jahre nach der Jahrhundertmitte versinkt diese ganze Welt. Neumann starb am 19. August 1753, ein Vierteljahr später verließ Tiepolo die Stadt. Greiffenklau stirbt am 25. November 1754. Die ersten Regierungsjahre Adam Friedrichs von Seinsheim, des am 7. Januar 1755 gewählten Nachfolgers, sind Kriegs- und Leidensjahre für das Land und gönnen nicht Muße noch Mittel für künstlerische Arbeit.

Am 27. März 1756 stirbt Johann Wolfgang von der Auvera. 1757 verfällt Antonio Bossi in Irrsinn; seine Kraft — mag sie ihm auch in lichten Augenblicken noch geringe Leistungen erlaubt haben[422] — ist von da ab für jede größere Aufgabe verloren. Von der ganzen Künstlerschar Friedrich Carls bleibt einzig der Hofschlosser übrig. Oegg allein ist bestimmt, volle zehn Jahre später, inmitten einer jüngeren Generation, an der Grenze einer neuen Stilwelt seine letzten Werke zu schaffen.

Denn zehn Jahre vergehen nach den letzten Schöpfungen Greiffenklaus, bis der lebens- und gesellschaftsfreudige Neffe Friedrich Carls von Schönborn, Adam Friedrich von Seinsheim, mit größeren und zusammenhängenden Arbeiten am Werk seines Oheims seiner Schöpferfreude genug tun kann. Im Hinblick auf die Nöte, die der Siebenjährige Krieg den gegen Preußen stehenden Bistümern Würzburg und Bamberg brachte, und besonders auf die finanzielle Erschöpfung, die in den letzten Kriegsjahren eintrat, erscheint es aber bezeichnend für den Fürsten und seine Zeit, daß unmittelbar im Jahre des Hubertusburger Friedens (mit Vorarbeiten zum Gartenausbau sogar schon 1761) das Schaffen einsetzt, das die letzte, beinahe zwanzigjährige Kunstblüte am Würzburgischen Hof heraufführt. Die Denkmäler dieser letzten Periode treten hinter das, was Friedrich Carl und Greiffenklau in zusammengenommen kaum größerer Zeitspanne geleistet haben, an Umfang nicht allzusehr, an Reichtum der Einzelwerte freilich bedeutend zurück. Die Hofkammer ist mehr als sparsam geworden, ihr Feilschen bei den Abschlüssen der Akkorde läßt oftmals jeden Sinn für die künstlerische Forderung vermissen[423]. Und klar abgrenzbar sondert sich die ganze Schöpfung Seinsheims von allem früher Entstandenen als die klassizistische Periode des Residenzwerkes. Jene zweieinhalb toten Jahre unter Ingelheim hatten in dem Fortleben einer stileinheitlichen Aufwärtsentwicklung nur eine Schaffenspause bedeutet; diese zehn Jahre unfreiwilliger Muße decken sich mit der Zeit des großen stilistischen Umschwunges im 18. Jahrhundert.

Die neue Künstlergeneration

Aus spätesten, müde gedehnten Rocailleformen zur antikischen Ordnung strebt die junge Generation, aus der sich nunmehr ein neuer Künstlerkreis zusammenfindet: als Stuckator Materno Bossi[424], der 1739 geborene Neffe des Antonio; als Bildhauer der 1730 geborene Johann Peter Wagner[425], der 1759 die Witwe des Wolfgang Auvera gefreit und seine Werkstatt übernommen hat; als Kunstschlosser Johann Anton[426], der Sohn des alternden Oegg — die Malerei[427] und die Wirkerei[428] drängt der farbenfremde neue Stil daneben auf ganz wenige und unbedeutende Leistungen zurück.

Die sechziger Jahre

Dennoch ist klar der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang verfolgbar. Die sechziger Jahre zeugen Denkmäler des Übergangs, uns doppelt wertvoll, weil sie das allmähliche Absterben des Rokoko so typisch und anschaulich wie selten anderswo beobachten lassen. Ja in diesem ersten Schaffensabschnitt treten deutlich die unmittelbaren Zusammenhänge ans Licht, die (hier sogar in familiärer Verwandtschaft begründet) die jungen Hofkünstler mit der abgestorbenen Generation verbinden. Materno Bossi (wohl seit den fünfziger Jahren in Würzburg und Franken und zweifellos Schüler seines Oheims Antonio) kämpft lange den Kampf der Loslösung von der alten Formwelt. Seine Bildungen bis an die Grenze der siebziger Jahre sind reizvollste Äußerungen des spätesten Kurvenstiles, reicher und individueller an sich als die folgenden uniform in mechanischer Reihung wiederholten Metren seiner antikischen Sprache. Beinahe für sein ganzes Leben aber bleibt ihm das köstliche Erbe seines Oheims (oder war es gemeinsame besondere Begabung der ganzen weitverzweigten Familie?): seine bedeutende Fähigkeit im Bildhauerisch-Dekorativen, die hohe Qualität seiner figürlichen Bildungen[429]. Anton Oegg kann als technischer Mitarbeiter an den letzten Schöpfungen seines Vaters ohne weiteres angenommen werden; ob er nach dem Ausscheiden des Alten in der Werkstatt die hohe Tradition kunsttechnischer Leistungsfähigkeit zu bewahren kräftig genug gewesen wäre, ist nicht klar zu sehen, da hier schneller als bei den Schwesterkünsten die Stilwandlung zum Geradlinigen und Gereihten und die zunehmende Verbilligung der Aufträge vollständigen Wandel schafft. In dem Bildhauer Peter Wagner regt sich früh (im Gegensatz vor allem zu Ferdinand Tietz, mit dem er in Veitshöchheim als Hofbildhauer Seinsheims unmittelbar verglichen werden kann) die Neigung zur klassisch geklärten, beruhigten Form; um so deutlicher spricht, um so schwerer wiegt das Moment, daß er als Schöpfer der köstlichsten Kindergruppen in der ganzen deutschen Plastik des 18. Jahrhunderts hervorragende Bedeutung gewonnen hat, nicht anders, denn durch dauernde Auswirkung jener Kräfte, die die Wienerische Schulung der Jahrhundertmitte in ihm

geweckt oder gefestigt hatte[430]. — Daß trotzdem gleich am Anfang der Tätigkeit Seinsheims ein ganz ausgesprochen klassizistisches Werk mit allen Nachteilen der unvermittelten Geschmacksänderung steht, ist durch fremden Zustrom von außen her bedingt; das eigentlich Würzburgische Spätrokoko hätte sich zweifellos (und hat sich daneben) in milderen Übergängen reizvoller ausgelebt.

Klassizistische Dekoration in Treppenhaus u. Vestibül

Mit jener unbeirrten Folgerichtigkeit, die das Schaffen des ganzen Jahrhunderts verbindet, wandte sich Seinsheim, kaum daß ihm Gedanken und Mittel frei geworden waren, unverzüglich jenen beiden Stellen im Gesamtwerk zu, wo unvollendet Hinterlassenes der repräsentativsten Pracht benachbart stand: den letzten (nördlichsten) Zimmern der Gartenflucht und der Hauptstiege mit dem Vestibül.

Auf den neuen Schmuck, den die folgenden zehn Jahre nun dem ganzen Treppenhaus (Taf. 54—60) gaben, ist Adam Friedrich und seine Zeit zweifellos vor allem stolz gewesen. Wir Heutigen aber lesen — ganz abgesehen davon, daß wir hier den Kontrast des neuen Stiles zum Geiste des Barock aufs schmerzlichste empfinden — in den Akten[431] der Jahre 1763 und 1764 eine erschütternde Tragödie. Ein köstlicher Plan löst den andern ab, geeignet, der meisterlichen Bauschöpfung noch in letzter Stunde ein ebenbürtiges Spätrokokokleid von Meisterhand zu geben — keiner soll verwirklicht werden. Ein erster Gedanke, die ganze Treppe mit figürlicher Stuckplastik zu schmücken, weicht unmittelbar vor der Ausführung des bereits abgeschlossenen Akkords dem Wunsch nach dauerhafterem Material. An die Stelle des Stuckators soll der Steinbildhauer treten; kein Geringerer als Ferdinand Tietz, der Bambergische Hofbildhauer Seinsheims, ist (Ende 1763) dazu ausersehen, der Meister jener prachtvollen Palasttreppe von Trier. Aber diesen Plan scheint ganz unversehens ein neuer, dritter verdrängt zu haben, der zu Beginn des Jahres 1764 auftaucht: dem Hofschlosser Oegg, der ein neues Gartentor (an der heutigen Hofpromenade) fertigen will, weist man hier eine dringlichere und ungleich bedeutendere Aufgabe zu; er soll das Stiegengeländer in schmiedeeiserner Arbeit ausführen und die Bögen am Umkehrungspodest mit Schmiedegittern schmücken. Alten Träumen des großen Friedrich Carl winkt eine späte Erfüllung, Möglichkeiten einer Leistung steigen wieder auf, von der wir keinen Augenblick zweifeln, daß sie auch jetzt noch das Treppenhaus in Brühl um ein Vielfaches übertroffen hätte. Oegg geht an die Arbeit und fertigt ein Probestück, getreu den Traditionen seiner Werkstatt auch im Hinblick auf die letzte technische Güte. Aber als das Probestück fertig steht, muß der Schöpfer des Ehrenhofabschlusses es sich gefallen lassen, daß zwei mißgünstige Schlossermeister der Stadt seine Arbeit beurteilen und schätzen, daß der eine von ihnen in rachsüchtigem Haß seine Forderung unterbietet. Die Hofkammer verlangt geringeren Preis und leichtere Arbeit. Umsonst wendet sich Oegg mit Bittbriefen an den Fürstbischof selbst, beruft sich auf seinen Namen, erinnert an die glorwürdigen Zeiten seines Friedrich Carl, begründet seine Forderung mit der Teuerung der Nachkriegszeit und mit seiner ehrlichen Überzeugung von den technischen Erfordernissen, mahnt bescheiden an die künstlerische Pflicht gerade an diesem Ort, bittet für sein Probestück zum mindesten um unparteiische Beurteiler — Adam Friedrichs Gunst scheint sich von ihm gewendet zu haben. Im Dezember 1764 fällt auch dieser Plan. Den Großmeistern des fränkischen Rokoko gönnt das Schicksal keine letzte Leistung unter Tiepolos Decke.

Denn zu Anfang des Jahres 1764 war auch Antonio Bossi gestorben. Der Tod des Mannes, der einst der führende Geist unter den Ornamentkünstlern gewesen war, dessen formschöpferische Kraft alle mit ihm und um ihn Tätigen so deutlich beeinflußt hat, daß seine persönliche Entwicklung die Entwicklung des Würzburgischen Rokoko genannt werden kann, hat Oegg, den Letzten seiner Zeit, zweifellos aufs tiefste getroffen. Adam Friedrich aber und den neu sich sammelnden Kräften seiner Periode war er bedeutungslos. Unter ihnen war der geistig Gestörte wohl nur mehr als Schatten gewandelt, die Zeugen seiner einstigen Größe waren ihnen letzten Endes doch schon historische Denkmäler eines überwundenen Geschmackes.

So wird 1764 für das Treppenhaus ein ausgesprochener Klassizist berufen, der Stuttgarter Hofstukkator Lodovico Bossi[432], ein älterer Bruder des (damals noch nicht selbständigen) Materno. Sein Riß, angepriesen mit modischen Namen, gefällt dem Fürsten und wird ausgeführt[433]. »Die vier Seitenwände um die Hauptstiege . . . vom Fußboden bis unter die Malerei« erhalten 1765 ein Kleid von antikischer Art, in klassischer Einfarbigkeit (und nunmehr, da die plastischen Werte allein sprechen, matt erscheinendem Reliefgrad), ein vornehm gehaltenes Architektursystem, zwischen dem einzig

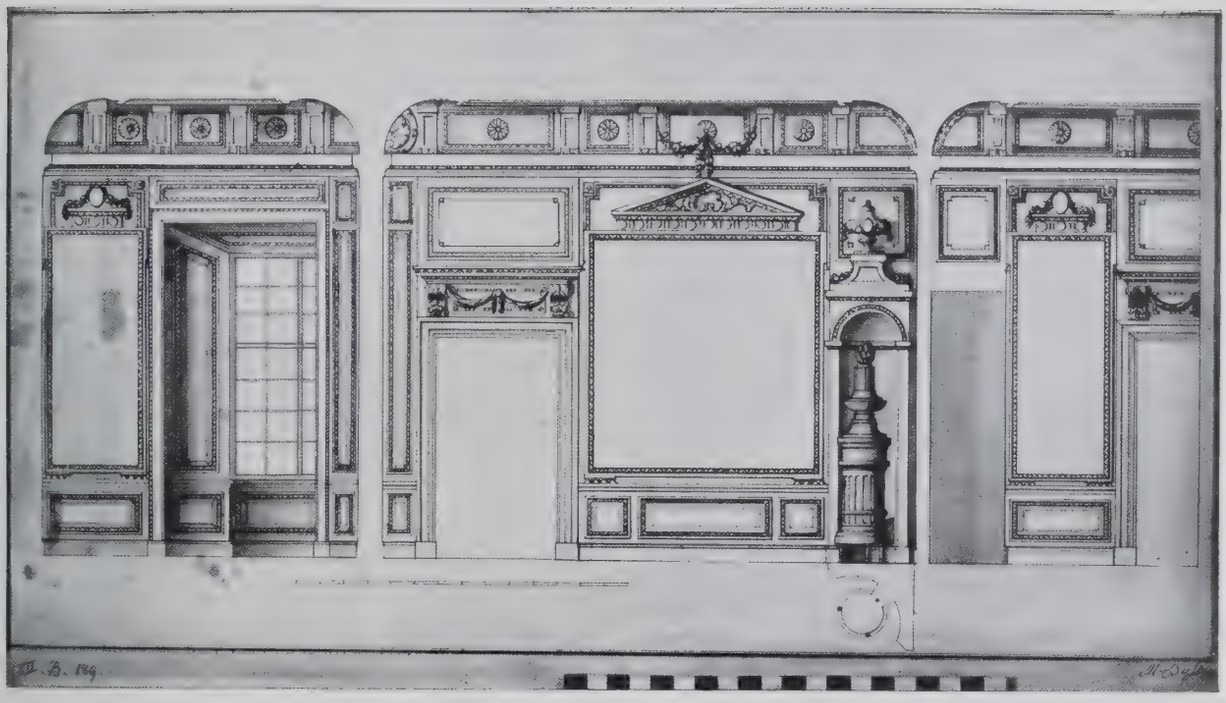
110. Joh. Georg Oegg: Entwurf zum Mittelteil des Rennweger Tores. Getuschte Federzeichnung 1767. (K. A. W. Adm. 702/15998.)

auf Tür- und Fensteraufsätzen mit stärkerem Schattenschlag reicheres Leben wirksam wird: Trophäen, Büsten, Medaillons und Putten von hoher aber kalter Schönheit. Nicht der Gegensatz dieser ganzen Neuschöpfung zu Tiepolos Deckenbild ist uns heute das Schmerzlichste, sondern ihre Bedeutung für das Schicksal der alten köstlichen Raumidee, das die folgenden zehn Jahre besiegelt haben. Lodovico war es, der hier damit begann, wieder Wände zu schaffen, wo Durchbrechungen und allerorts eindringendes Licht sie hatten verneinen sollen. Die kleinen Oberlichtfenster unter dem Gewölbeansatz verschwanden damals — bis auf fünf aus Beleuchtungsgründen unentbehrliche in der Hofwand (Taf. 58) — hinter der Kapitell- und Gesimszone der neuen Stuckarchitektur[434]. Es war nur ein letzter Schritt auf dem gleichen Weg, nichts anderes als die Konsequenz der hier begonnenen Umformungen, die die alte Herrlichkeit endgültig begruben, wenn bald darauf (wohl 1771—72) auch die völlige Schließung und Verdeckung jener Bogenöffnungen in den Schachtwänden erfolgte[435], denen ehedem so bedeutender Anteil an der Ausweitung des räumlichen Eindrucks zugekommen, einstmals, ja noch 1764 von Oegg, so bedeutender dekorativer Schmuck zugedacht gewesen war. Die Verkleidung der Gewölbeflächen und -gurten im Vestibül und Treppenhaus-Erdgeschoß muß im nächsten Zusammenhang mit den Arbeiten des Jahres 1765 erfolgt sein; den stilistischen Anschluß verrät sie unmittelbar; steife Rahmenzüge, sterile Quadraturen, Blattwellen und Flechtbänder à la grecque erscheinen hier heute neben einigen Resten der alten Ausstattung[436] als Fortführung des an den Hoch-

wänden angeschlagenen Themas, den dortigen Formen und ihrer kühlen Leichtigkeit gegenüber fast ein wenig ins Derbere und Schwerere gewandelt. In den folgenden Jahren (1766—67) wird die steinerne Balusterbrüstung der Treppenläufe und des Umganges beschlossen, beginnt der junge Peter Wagner im ornamentalen Teil mit dem bildhauerischen Schmuck, der ihm zugefallen ist. Doch ist das Ganze erst nach und nach, mit anscheinend jahrelangen Unterbrechungen zur Vollendung in der heutigen Form gediehen. Die Jahre 1770 bis 1773 bringen erst dem eigentlichen Treppenkörper sein neues ornamentales Kleid, das Jahr 1774 als wertvollsten Mittelpunkt den großen Lüster von Maternos Hand, und Wagner hat seine bedeutendsten Leistungen im Stiegenhaus, die Balustradenfiguren, erst in der Mitte der siebziger Jahre — auf einer späteren Stufe seiner künstlerischen Entwicklung beendet[437].

Die nördlichsten Paradezimmer

Im Verlauf der sechziger Jahre kommt Wagner als freier Künstler noch kaum zu Worte. Als Kunsthandwerker nimmt er mit der Werkstatt zunächst teil an den kleineren, gleichzeitig mit dem Stiegenhaus in Angriff genommenen Ausstattungsaufgaben: »Schneidarbeit« d. i. Holzornamentik und Möbel fallen ihm zu in den nördlichsten Zimmern der großen Enfilade (Räume 45—48ff.; Taf. 113—118), die seit 1763 im Anschluß an die Staatszimmer Greiffenklaus in Arbeit sind[438]. Nach Friedrich Manger[439] (der seit 1763 als Stuckator hier tätig nachzuweisen ist) hat Lodovico Bossi eines von ihnen 1766 übernommen[440]; unter ihm arbeitend, aber schon in hervorragender Stellung, erscheint hier zum erstenmal der jüngere Bruder Materno, den das Glück bald in die Gunst des Fürsten, zu umfänglicher und bedeutender Wirksamkeit und (1769) auf den Posten des Hofstuckators erheben sollte. Denn die Tätigkeit des Stuttgarters ist nicht von langer Dauer. Nicht allein, daß dem Fürsten sein Zimmerentwurf weniger gefällt, auch sein Verhältnis zur Hofkammer ist bereits gespannt und unerträglich geworden, und man trachtet den »unmanierlichen« Fremden, der allzu hohe Forderungen stellt und dazu dann noch die Akkorde unzuverlässig überschreitet, sobald als möglich wieder los zu werden. Schon im August 1766 reist er nach Stuttgart zurück, im nächsten Monat folgen ihm seine Leute[441]. Materno Bossi aber, der, zur Freiheit selbständigen Schaffens gelangt, nun allein die Zimmer der großen Gartenflucht vollendet, gliedert ihr mit den beiden letzten (Teezimmer 1767, Grünlackiertes Eckzimmer 1769) charaktervolle und in mehrfacher Hinsicht bedeutende Denkmäler des sterbenden Kurvenstiles an. Hatte nach dem »Napoleon-Zimmer« (Taf. 113 f.) mit seinen leer gewordenen Flächen und strähnigen Ornamenten (Friedrich Manger?) das Souperzimmer (Taf. 115), dessen ausgesprochener Klassizismus die Zuschreibung an Lodovico am meisten rechtfertigt, eine etwas unvermittelte neue Note in die Reihe gebracht, so müssen Maternos Formen im Teezimmer, Formen und Farben im Grünlackierten Eckkabinett (Taf. 116—118) als bewußte Einfühlungen[442] der Spätzeit in die Stilwelt der unweit benachbarten Rokokoräume gewertet werden und sind als solche anschauliche Beispiele zur Geschichte dieses Stilüberganges vom Ende der sechziger Jahre. Persönlich weisen sie rückwärts auf den Weg, den Materno gekommen war, und bezeugen, daß diesen ganz andere, innere Zusammenhänge mit der Generation des lebenden Rokoko verbanden. Mit den reizvollsten Erinnerungen an diese Welt umfließen im Teezimmer (Taf. 116 f., 155, 163) zügig gedehnte Kurven, nun freilich zur rein begleitenden Funktion abgedrängt, ganz lose geknüpft, die herrschenden geradlinigen Leistenzüge und sammeln sich als geduldete Gäste in der Mitte und an den äußersten Ecken länglich gezogener Türfüllungen und in leerer Breite gespannter Wandflächen zu eigentümlich zaghaftem Spiel. Der subtile ganz einheitliche Tonwert, den die Fassung in Weiß und ganz hellem Gold ihnen gab, vermehrt diesen Gesamteindruck des zarten, schwebenden Klingens und Verklingens, den am Ende des Würzburgischen Rokoko die letzte in sich geschlossene Leistung hier so köstlich ausformt. Denn das Grüne Spielzimmer (Taf. 118. 156, 164, 177), als künstlerischer Wert bisher erstaunlich überschätzt, kann in diesem Punkt dem Teezimmer nicht zur Seite treten. Seine stilistische Bedeutung liegt geradezu im Negativen: es ist das typische Produkt einer zwiespältigen Übergangszeit. So gewaltsam es den Anschluß nach rückwärts im ausgesprochen Farbigen sucht, so gewaltsam gesteigert wirken hier die letzten Kurvenbildungen neben geradezu fremden Elementen der neuen Sprache, mit der Materno hier zum letztenmal und vergeblich zurückzuhalten versucht. Der neue Geist, den man an dieser Stelle nicht frei herrschen lassen will, zerbricht dafür heimlich, von innen heraus, das alte Axialsystem der Wände und ihre Einheit. Das Naturalistische, das nun zu Hilfe gerufen wird, frisches Leben zu vermitteln, wo das Orna-



111. Materno Bossi: Entwurf einer Zimmerdekoration. Kolorierte Federzeichnung um 1775. (H.V. XII. B. 189.)

mentale es nicht mehr schaffen kann, läßt nur um so deutlicher ein völliges Gegenbild zur bedeutendsten Farbenleistung der Frühzeit erstehen: im Spiegelkabinett ein unerhörter Reichtum farbiger Motive zu wahrhaft harmonischen Grundklängen gebunden, von rein ornamental denkender Zeit einheitliches Leben von unmittelbarster sinnlicher Frische gestaltet — hier nur derbe Buntheit und trotz sichtlichen Bemühens um die Angleichung der innere Sieg der neuen fremden Stilwelt offenkundig geworden. Materno Bossi war zu jung, als daß ihn die neue Strömung nicht schnell und ganz an sich gerissen hätte, ihn weiter zu tragen zu einheitlichen Schöpfungen aus neuem Geist.

J. Gg. Oeggs letzte Werke

Einem anderen, dessen Stern schon im Sinken war, der unlösbar im Alten verwurzelt und alternd ganz einsam stand, gelang in dieser kritischen Zeit des Übergangs noch ein spätestes Werk von zeitlosem Wert, Zeugnis einer wahren Schöpferkraft, die trotz äußerer schwerer Demütigungen ungebrochen blieb, die an der äußersten Grenze der eigenen Welt aus geklärtem Geist und technisch völlig freigewordener Hand noch ein Persönlichstes zu geben hatte. Johann Georg Oegg hatte nach 1764, als seine Arbeit im Treppenhaus verworfen war, (wohl zusammen mit seinem Sohn) das dritte Hofgartentor, an der Hofpromenade, vollendet und 1766 die Schmiedearbeiten in Angriff genommen, die der Platzausbau Seinsheims stellte: die Bogengitter für die im Plan schon feststehenden Kolonnaden[443]. Aber nicht nach den Nebengittern des Hofpromenadentores (Taf. 207), die die Ornamente der großen Zeit in allzu beruhigte Durchsichtigkeit und Symmetrie auseinanderlegen, noch weniger nach den Kolonnadengittern, die technisch hinter den großen Leistungen so weit zurückbleiben, darf der Meister selber beurteilt werden. Sein künstlerisches Vermächtnis ist der Mittelaufsatz des Rennweger Tores (Taf. 203 f.), den er als letzte eigenhändige Arbeit 1767 schuf. Ein glückliches Geschick hat uns in dem zugehörigen Entwurf (Abb. 110) die Vorstufen dieser unnachahmlichen Formleistung erhalten[444]. Aus dem strömenden Reichtum und den unmittelbaren Energien seiner zweiseitig gewandelten Motive, die sich mehr und mehr binden und einen, großartiger aber noch aus dem Ausgeführten selbst, das im gleichen Sinne abermals weitergereift erscheint, spricht die alte begnadete Kraft reiner als je. Alles Zuwenig und Zuviel ist überwunden, an die Kleinform der Entwicklungszeit, an die wühlerische Wildheit der fünfziger Jahre erinnert nichts mehr. In nie erreichter Klarheit ziehen große Kurven ihre Bahn, tauchen ineinander nach dem tiefsten Sinn eines ornamentalen Spieles und wachsen unversehens verwandelt empor —

112. Joh. Peter Wagner: Tonmodell zum »Sommer« auf der Hauptstiege, um 1775. (L.M. A 14131.)

das Ganze eine Brücke aus feierlich wogenden Wellen, in gestellten S-Kurven hoch sich bäumend, gesenkt in liegenden C-Kurven weiterschwingend, beide Formmotive wahrhaft vermählt in der unvergleichlichen Mittelgruppe des fürstlichen Monogramms, das die Krone schwebend zum Himmel hebt. So rein künstlerisch hat keiner der Jüngeren Adam Friedrichs Namen verherrlicht wie Oegg durch dieses Alterswerk, mit dem er freiwillig vom Schaffen Abschied nahm, weil er schmerzlich fühlte, daß der Fürst und die neue Zeit das Beste, was er zu geben hatte, werde verschmähen müssen.

Klassizistisches Schmiedewerk

Der Sohn Johann Anton Oegg, dem der Meister 1767 die Werkstatt übergab[445], tat den Schritt ins rein Klassizistische. Noch nicht mit den allerersten Leistungen, die nun seinen Namen tragen: die Kolonnadengitter vollenden hieß nur den Entwurf[446] von 1766 in allen Stücken wiederholen, und auch der Mittelaufsatz des neuen Gartentores beim »Gesandtenbau« (Taf. 206) ist nur eine Nachbildung des Rennwegertores, auf etwas geringere Breite zusammengedrängt. Aber schon die beiden Flügel dieses Gartentors, die Anton nach freiem, selbständigem Entwurf hinzufügte, reden ganz in den Lauten der neuen Sprache und — zeigen den Abstand, zeigen zum mindesten, daß die technische Meisterschaft, die der Sohn in seine Zeit hinüberrettete, im Klassizistischen keine Aufgabe zu ihrer Auswirkung mehr fand. Es galt nicht mehr die stofflichen Widerstände des Eisens unter einen entgegengesetzten Formwillen zu zwingen, die anspruchslosen, sich wiederholenden Motive hätte auch eine geringere Kraft zu gestalten vermocht. Nun ist aber zudem das, was Anton Oegg weiterhin zum Residenzbau noch zu liefern hatte (1771 die Gitter auf den Hochsäulen der Kolonnaden, 1772/78 Beschläge und bescheidenstes Schmiedewerk zu der Innenausstattung im Nordblock, 1774 Laternen für Hauptstiege und Hofplatz), auch rein gegenständlich und dem Umfang nach so unbedeutend, daß aus diesem plötzlichen Niedergang allein die grundstürzende Wandlung erkannt werden kann, die sich um 1770 endgültig vollzogen hatte.

Die Stilwandlung

Was die Tradition vom dekorativen System übernahm und bewahrte, waren nur Äußerlichkeiten. Die ganze Verteilung der dekorativen Kräfte ist unversehens und aus innerlichsten Gründen eine andere geworden. Daß er als köstlichstes Erbe der Epoche, die mit dem Ziel der malerischen Gesamtleistung begonnen hatte, ein wunderbares Empfinden für lichteste Tonwerte, für feinste Farbennuancen überkommen hatte, war dem im Grunde seines Wollens nun farbenfeindlichen Klassizismus nicht bewußt. Das Ideal aber, das mit der zunehmenden »Auflichtung« und »Erleichterung« den tiefsten Sinn im Schaffen des 18. Jahrhunderts umschlossen hatte: das ornamentale Gesamtkunstwerk, es wird nun verworfen, seitdem der rein kopistische Hang zur Nachahmung des fremden historischen Vorbildes den Sinn für das unmittelbarste Leben des Ornaments hatte ersterben lassen. Wo zur Zeit

des Rokoko auch das scheinbar gleiche Detail nur Abwandlung desselben Motivs gewesen, jede Form die persönliche Schöpfung einer lebendigen Hand gewesen war, erscheint nun die ornamentale Reihung, die mechanische Vervielfältigung der normativen Einzelform; die Wiederholung der Gußform[447], in der Rokokozeit nur von äußerster Sparsamkeit bei sprödestem Material erzwungen, ist nun das innerlich Gegebene auch beim leichtesten Stuckmaterial. Und entsprechend dem plastischen Ideal, das der Spiegel der Antike vorhält, ist die bildhauerische Kleinform[448] der einzige Schmuck, den der bis zum Unfruchtbaren ernüchterte Architektursinn der Klassizisten noch »lieben« kann. Alle Kräfte, die diesem einzigen Schmucktrieb nicht dienen, sind zum Absterben verurteilt; Bildhauer und Stuckator übernehmen die Führung, voneinander geschieden nur durch den Stoff, in dem sie arbeiten, während innerlich ihre Aufgaben beinahe ineinander fließen.

Die siebziger Jahre

So ruht denn auch die reiche Tätigkeit der siebziger Jahre, die dem Zeitalter Seinsheims die eigentliche Erfüllung bringt, fast ganz in den Händen der bevorzugten plastischen Künstler. Daß 1769 Materno Bossi zum Hofstuckator, 1771 Peter Wagner zum Hofbildhauer ernannt wird, ist nur das äußere Zeichen der fürstlichen Anerkennung und des Vertrauens, das ihnen bisherige Leistungen gesichert haben; aber die Daten dieser Ernennung sind nicht ohne Bedeutung. Das letzte Jahrzehnt von Adam Friedrichs Regierung (1770—1779) bringt auch an der Würzburger Residenz den Künstlern ein breites Schaffen aus dem Vollen: neben den großen Vollendungen, die erst wenige Jahre vor Seinsheims Tod völlig bewältigt sind, entsteht Neues von bedeutendem Umfang im freien und selbständigen Geschmack der Zeit.

Neuausstattungen im Nordblock

Materno Bossi hat im Verlauf der siebziger Jahre fast den ganzen Hauptstock des Nordblockes umgestaltet. Schon durch Ingelheim, von dem dieser Flügel des Schlosses den Namen noch heute trägt, hatten die Räume der ersten Bischofswohnung manche einschneidende Veränderung erfahren.[449] Von Anfang nur mit bescheidenem Schmuck bedacht, um die Mitte des Jahrhunderts aber zum Vorteil der bevorzugten Bauteile zweifellos mehrfach beraubt oder gar teilweise entleert[450], mag sie Seinsheim in einem verarmten, einer Fürstenwohnung nicht mehr würdigen Zustand vorgefunden

113. Joh. Peter Wagner: Tonmodell zum »Winter« auf der Hauptstiege, um 1775. (L.M. A 14126.)

haben, der seinem Schaffensdrang hier die lohnendste Aufgabe einer einheitlichen Neuausstattung bot. Im großen gewölbten Saal des Nordovals richtete der musikliebende Fürst 1770 sein »Opéra-Theater« ein (von dessen leichten Bühnengebäuden kein Rest mehr auf uns gekommen ist)[451].

Der Fürstensaal

In seiner nächsten Umgebung entstand aus dem alten Theatersaal im Hauptgeschoß des Zwischenflügels zwischen den beiden Nordhöfen der »neue Fürstensaal« (Taf. 119)[452], bestimmt zum Musik- und Gesellschaftsraum, Maternos erste völlig mo-

dische Schöpfung, die durch ihren Gegensatz überraschend anschaulich macht, wie es ausschließlich die bewußte Angleichung an den Geist des Früheren gewesen war, die in den letzten Räumen der Gartenfront den Fortschritt der Stilwandlung gehemmt hatte. Zur selben Zeit, während dort im grünlackierten Eckkabinett noch Maler und Zierschreiner arbeiten, ersteht hier 1771—72 ein ausgesprochen klassizistisches Raumbild, so kühl und rein, so gemessen im Reliefgrad, so ganz unter der Herrschaft des Architektursystems und der rechtwinkeligen Rahmungen, farbig und formal so ohne jede Erinnerung an das Vergangene, als habe sein Schöpfer die Welt des Kurvenspieles nie gekannt. Und dennoch ist Materno Bossi auch jetzt kein Fanatiker der neuen Form gewesen; was ihn persönlich von den meisten Stuckatoren seiner Zeit auszeichnet und uns historisch wertvoll macht, ist, daß er noch lange ein gewisses Verhältnis zu dem Sinne der Schöpfungen aus barockem Geiste sich bewahrt hat. Das prächtige Gebilde seines Kronleuchters für das Treppenhaus[453] (1774), auch seine Kanzel für die Hofkirche[454] (1774) sind Zeugen dafür, mehr als alles andere aber sein Feinsinn, der bei der Neuausstattung des Ingelheimer Traktes[455] (1776—78) (Taf. 120—128) — unterstützt freilich, wenn nicht gedrängt von den Forderungen der Sparsamkeit — Deckenstuckaturen der Castelli-Zeit zu erhalten und farbig mit dem Eigenen zusammenzubinden verstand (Taf. 122, 124—127).

Die neuen Ingelheimer Zimmer

Freilich ist sicher, daß die Erhaltung jener »Régenceornamentik« hier nur tunlich schien, weil die späte Zeit in der besonderen Note, mit der sie hier aufgetreten war, in der Gehaltenheit ihres Kurvenspieles, in dem Vorherrschen der reliefierten Rahmenzüge etwas Wahlverwandtes fühlte; aber eben dieses Festhalten der Wahlverwandtschaft in Schöpfungen einer im ganzen verpönten Vergangenheit ist wichtig genug — historisch unendlich bedeutsam der kurze Augenblick, da die von der Grenzenlosigkeit zur strengen Bindung zurückebbende Stilkurve mit der aufsteigenden Entwicklungslinie der Befreiung vom Rahmen auf einem gemeinsamen Durchgangspunkt zusammentraf. Er ist in den Ingelheimer Zimmern der Würzburger Residenz klarer als anderswo zu fassen — so konform, so würdig der Grundgesinnung des frühen 18. Jahrhunderts berührt uns manches vom Einprägsamsten und Eigentümlichsten der dortigen Neuschöpfung: jene Supraporten des Gelben Salons (Taf. 122) etwa, wo lockere Rosengehänge die gehaltenen Rahmenzüge mit so prachtvoll sinnlichem Leben überspielen, da und dort selbst der farbige[456] Eindruck des Ganzen, der, wechselvoll und dennoch überall gleich subtil in der Zusammenstimmung der Silberfassung mit je einem durchgehenden ganz hellen Grundton, auch den von der Farben- und Formkraft der großen Zeit erfüllten Beschauer heute noch unmittelbar für dieses späte Gegenstück gewinnt.

Zwei Räume freilich, gänzlich neu klassizistisch und sichtlich mit besonderem Aufwand dekoriert, verraten den wahren Abstand dieser Stilwelt von jener Stufe der vergangenen Entwicklung, der wir uns für einen Augenblick in Gedanken allzusehr genähert glaubten. Die Blausilberfassung des »Blauen Salons« (Taf. 123) hebt die Schwere und Trockenheit seiner Einzelformen nicht auf, die weiße[457] Weiträumigkeit des großen Mittelsaales (Taf. 120 f.) mindert nicht merklich die stellenweise (Ofenwand!) gedrängten Häufungen, mit denen sich Maternos klassizistische Sprache ganz analog der Entwicklung des deutschen »Zopfstils« nun in unbewußten inneren Widerspruch zum Sinn und Gehalt der antiken Sprache zu setzen beginnt. Doch kann besonders im Ingelheimer Saal neben mancher dekorativen Leere dem plastischen Detail die muntere oder feierliche Schönheit nicht abgesprochen werden, ja in einem Punkt erhebt sich gerade hier die Begabung der Bossi wieder weit über den Durchschnitt der Zeitgenossen: die Reliefs der Supraporten und Medaillonfüllungen, vor allem die Puttenszenen und die mehrfigurigen »Bilder« sind eines Bildhauers würdig. Schon im Fürstensaal durchzogen Monatsbilder und Vasengruppen die Corniche mit solchen erfrischenden Nachklängen einer geschmeidigen Welt, hier im Ingelheimer Saal stekken hinter den unvermeidlichen Allegorien formale Leistungen von absolutem Wert in der Geschichte der Rokokoplastik und ihrer Ausläufer (Taf. 120 bis 124). Eigentümlich mutet es an, Bildhauer und Stuckator hier gleichsam mit vertauschten Rollen tätig zu sehen: Materno Bossi im Figürlich-Plastischen sein Allerbestes gebend, Peter Wagner wieder mit der Schneidarbeit an Holzwerk und Möbeln betraut[458], die in diesen allerspätesten Formen (1777—81) (Taf. 121—123, 127, 183) doppelt und durchaus handwerkliche Leistung ist.

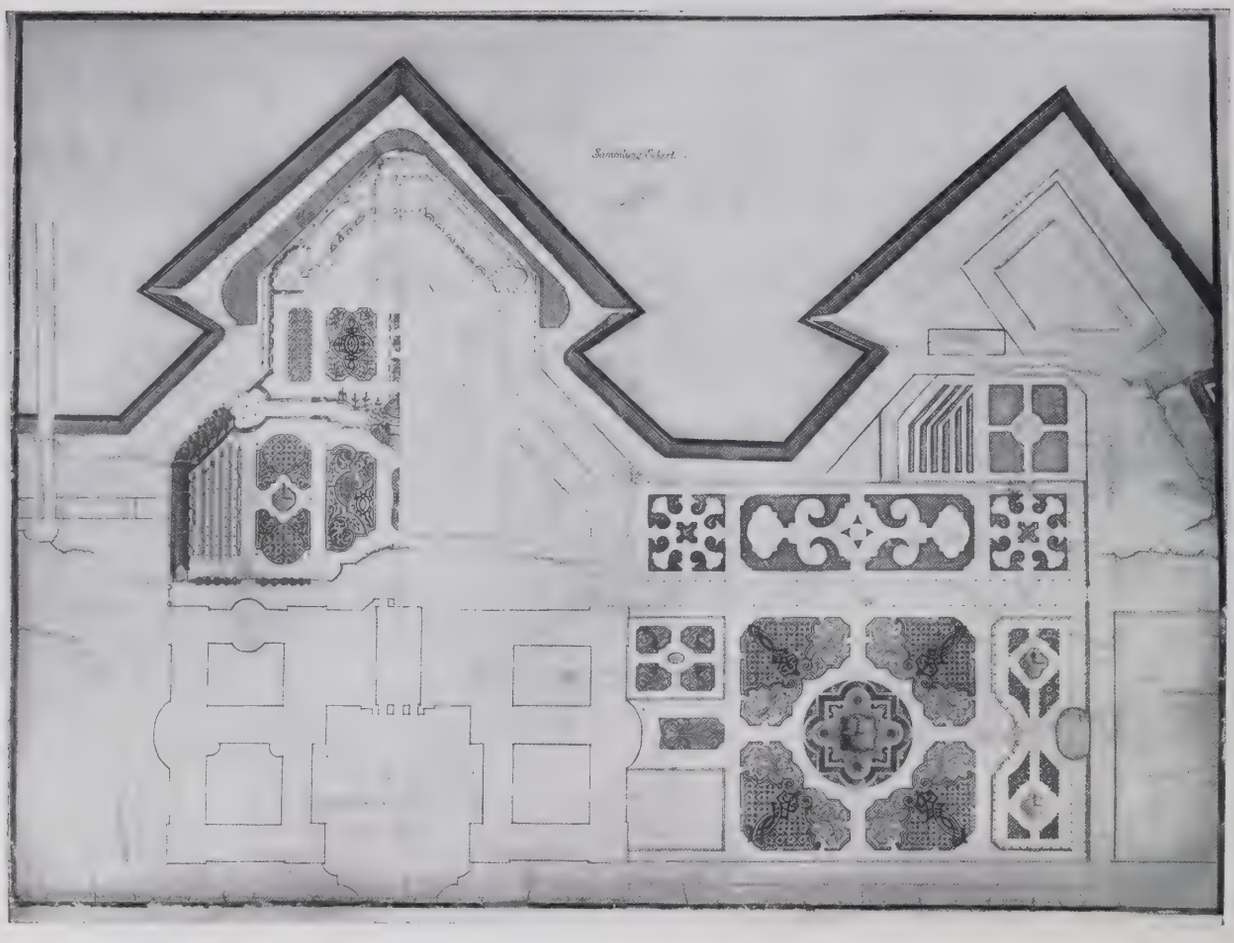
Die neuen bildhauerischen Aufgaben

Aber der Hofbildhauer in eigener Person hat hier, am Ende der siebziger Jahre, höchstens noch entwerfend als Kunsthandwerker mitgearbeitet; aus-

114. *115.* *116.*

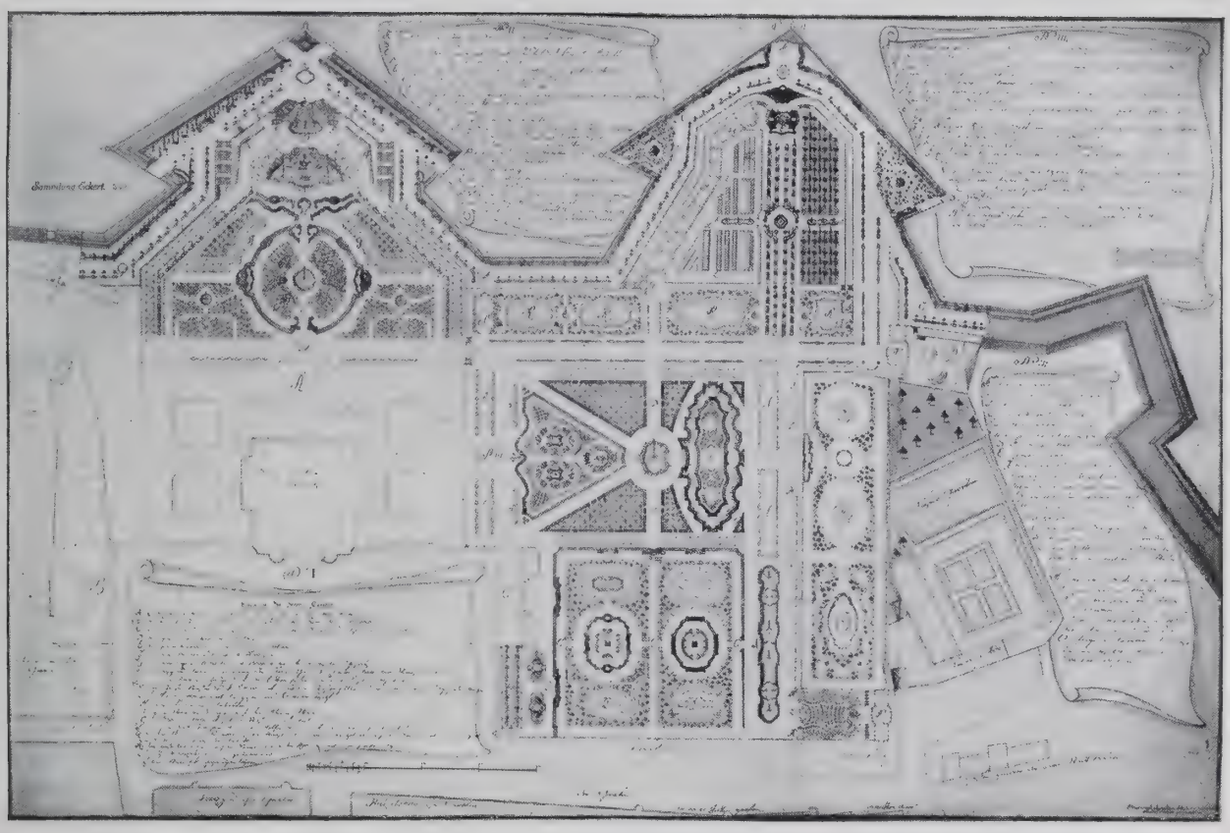
Joh. Peter Wagner: Tonmodelle zu Puttengruppen im Hofgarten und an der Haupttreppe, um 1775. (L.M. A14137/39.)

geführt hat die Möblierung des Ingelheimertraktes seine Werkstatt. Denn damals war Peter Wagner bereits berühmt als der bedeutende Figurenplastiker (den der Würzburger Residenz erst die letzte Schaffensperiode schenken sollte!), als der Schöpfer jener großen bildhauerischen Zyklen, die Hauptstiege, Platzausbau und Hofgarten (und gleichzeitig auch Teile des Veitshöchheimer Parkes) zu bewältigen aufgegeben hatten. Rund 1770 hat diese rein künstlerische Tätigkeit eingesetzt, erreichte um die Mitte des Jahrzehnts ihren Höhepunkt und zog sich mit den letzten Vollendungen bis zum Beginn der achtziger Jahre hin[459]. Fast alle bedeutenderen Stücke sind gesichert oder begründet datierbar, doch lassen sich die drei Hauptgruppen der Aufgaben nicht in ein zeitliches Nacheinander reinlich auseinanderlegen; sie waren sich innerlich so verwandt, daß nichts verbietet, sie mit- und nebeneinander allmählich gelöst zu denken. Unterscheidungen begründet weniger das Moment der stilistischen Wandlung, das nur an den äußersten Grenzen der Zeitspanne deutlich in die Erscheinung tritt, als vielmehr die künstlerische Einstellung des Meisters auf die Besonderheiten des Standortes (Fern- und Nahwirkung), der Qualität und damit des Materials, endlich des Inhalts. Ganz am Anfang stehen zweifellos die Figuren und Urnen des Rennwegertores (Taf. 203 f.), der ekstatische oder ornamentale Bewegungsreiz sondert sie zu deutlich vom späteren, klassischen, dem eigentlichen Wagner-Stil. Auch die Nachricht, daß die Figuren auf der südlichen Platzkolonnade (Taf. 11) schon 1771 fertig gewesen seien, erscheint formal bestätigt; der ungeheure, auch qualitative Abstand der entsprechenden Figuren auf der Nordkolonnade (Taf. 13 f.) ist unmöglich ganz allein durch die spätere Erneuerung beider Reihen verschuldet zu erklären, die nördliche Reihe muß in viel spätere Jahre und wohl ganz in die Werkstatt verwiesen werden. Die gesamte Hofgartenplastik (Taf. 25, 27, 211, 213, 214—219)[460], auch die rein dekorative, entstand nach und nach zwischen 1771 und 1781; ihr wertvollster Teil, die Kindergruppen (Taf. 213 f.), fallen hauptsächlich in die Jahre 1774, 1775, 1776, also genau in dieselbe Zeit, die für die Ausführung der Marmorfiguren auf der Haupttreppe anzusetzen ist. Wer dem eigentlichen Peter Wagner ganz unmittelbar gegenübertreten, den doppelten Sinn seines Gegensatzes zur Rokokowelt, d. i. sein innerliches ernstes Künstlertum gegenüber den Schöpfungen von rein dekorativem Wert, aber auch die Verarmung seiner Formmotive gegenüber der göttlich-berauschten Zeit, beides zugleich und mit allen Imponderabilien fassen will, muß die Treppenhausfiguren zum Mittelpunkt der Betrachtung machen und mit den bedeutenden Eindrücken der



117. Maxim. v. Welsch: Entwurf zur Gartenanlage. Kolorierte Federzeichnung 1720—22. (S.E.331.)

Gartenfiguren die gewonnenen Gesichtspunkte bereichern. Das kleinere Format, die gewiß eigenhändige Detailbehandlung im edleren feineren Material, die Vertiefung der künstlerischen Qualität für die Forderungen des Nahblicks haben die Plastiken der Haupttreppe[461] (Taf. 54—60) zu den persönlichsten Charakteräußerungen der Wagnerschen Kunst und seiner Epoche an der Residenz werden lassen. Die Statuen, rein auf Vorderansicht gearbeitet, doch jedem breiteren Überblick des Treppenhauses (Taf. 60) zum Teil mit ihren sterilen Rückseiten sichtbar und so das räumliche Leben mit steifen Einzelheiten durchsetzend, zumal die Geschlossenheit ihrer Silhouetten da als Mangel an bewegter Silhouettierung wirken muß, machen in ihrer Gesamtheit offenbar, wie fremd diese Zeit der Leistung war, die sie runden und steigern wollte. Einzeln gesehen aber rechtfertigen sie den hohen Ruf der Wagnerschen Kunst — für uns Heutige weniger durch ihre Gemessenheit nach dem Ideal antiker Gesetze, als durch einen gewissen gesunden Realismus, den sie trotzdem zeigen, der in einzelnen besten Stücken den Mangel an spielender Freiheit vergessen macht. Nur bei ganz wenigen füllt eine warme Sinnlichkeit das antike Standmotiv gänzlich aus (»Herbst«), doch lebt im Detail aller Gewandmotive und Draperien, das nie schematisch ist, ein hoher Reichtum, der aus realistischer Vertiefung quillt, und auch den schönsten unter den reinen »Ideal«gestalten blieb ein unmittelbarer Reiz des Naturvorbildes erhalten (»Paris«). In einem einzigen Stück — das alle Beurteilungen auf ihre Art von den übrigen gesondert haben! — ist aus den Traditionen der Lösung einer immer wiederkehrenden Aufgabe ein selten glückliches Bewegungsmotiv gegriffen und wirklich die ganze Erscheinung beherrschend durchgestaltet (»Winter«, Tonmodell Abb. 113). Dabei muß unendlich viel von der Frische der Idee bei der Übertragung in den Marmor erstarrt sein; wieviel verloren ging, was Wagner wollte und selbst im rein Pathetischen konnte, das zeigen besonders für andere, in der



118. J. Prok. Mayer: Entwurf zur Gartenanlage. Übersichtsplan. Kolorierte Federzeichnung 1774. (S.E.342.)

Ausführung uns weit weniger ansprechende Figuren erste eigenhändige Entwurfskizzen in Ton, die auf uns gekommen sind (Abb. 112)[462]. Was aber in allen Standfiguren nur da und dort in die Erscheinung tritt, spricht mit unerreichter Gleichwertigkeit aus allen den mit Recht so bekanntgewordenen Kindergruppen: glücklichste Begabung, unmittelbare Reize der Zufälligkeit künstlerisch festzuhalten, unverbildeter Sinn für die tausend Köstlichkeiten harmlosen Spieles, nie versagender Geschmack im reichsten Wechsel zwangloser Gruppierung. Von den Kindergruppen stehen die des Gartens denen der Hauptstiege keineswegs nach. Umgekehrt: fast das gleiche, das die kleinen Tonmodelle (Abb. 114—116) vor den Ausführungen voraus haben, zeichnet hier in gewissem Sinn die Sandsteingruppen[463] vor den marmornen aus, die unter dem Ernst der Detailbehandlung fast ein wenig leiden. Der eigentliche Grund dieser reineren Wirkung liegt aber tiefer. Vor allem spricht das Verhältnis der Schmuckplastik zu den architektonischen Linien im Garten lockerer und darum weitaus harmonischer, ja die Gartenfiguren sind nur im Garten selbst und mit diesem zusammen ganz zu verstehen. Hier gilt nicht, was im Treppenhaus immerhin deutlich fühlbar bleibt: Figuren und Vasen sind nicht als spätere Vollendung hinzugesetzt, sondern zeitlich und künstlerisch mit dem Garten entstanden.

Das Rokoko hätte solche großen Aufgaben der Architekturplastik (besonders an der Hauptstiege) noch ganz anders gelöst, sie weit mehr dem Rhythmus des Architektonischen eingebunden und dienstbar gemacht. Die Spätzeit sah in ihr schon viel zu sehr Selbstzweck, als daß sie diese Forderung noch so weitgehend hätte erfüllen können. Aber wie eigentümlich und wie bezeichnend ist es, daß auch der Bildhauer dieser Spätzeit, die das fremde klassische Ideal zum Schutz gegen die Gefahren völligen Verfalls zu Hilfe rief, die mit allen bewußten Kräften so um jeden Preis vom Rokoko weg zum Ernst des Monumentalen drängte, seine beste, seine zeitlose Leistung doch im lockersten Rahmen und unbewußt mit jenen unbeschwert spielenden Kräften vollbrachte, die er als Erbe der Väterzeit in sich trug!

DER HOFGARTEN

Nicht mit Wagners Gartenplastiken allein, mit dem ganzen Hofgarten — der größten und einheitlichsten Gesamtschöpfung, die ihr gelungen ist — hat die Periode Adam Friedrichs von Seinsheim ans Ende des halbhundertjährigen Schaffens das eindeutigste Denkmal für das Fortleben der Ideen des barocken Anfangs, für die positive Kraft der Traditionen des 18. Jahrhunderts gesetzt. Der wahrhaft festliche Geist der Gartenarchitektur, der heute trotz der englischen Verwilderung, trotz allem romantischen Reiz der hochgewachsenen Bäume noch atmet (Taf. 209—219), und Stück für Stück der unausgeführt gebliebenen Planungen geben Zeugnis dafür, wie gern und wie lange auch in Würzburg die Gartenkunst dem alten Spieltrieb noch huldigte, als die »große Kunst« ihn längst geflissentlich verleugnet hatte. Und die Geschichte des Hofgartens seit Beginn des Residenzbaues (bis heute nirgends auch nur in den Hauptzügen verfolgt) stellt der Geschichte des Schlosses ein zweites prächtiges Beispiel des jahrzehntelangen stetigen Fortbauens auf den gleichen Grundlinien, späten Reifens alter ursprünglicher Formgedanken zur Seite.

Adam Friedrich hat den Hofgarten nicht neu geschaffen; was er ausführte, entspricht in der ganzen Disposition, ja sogar in vielen Einzelzügen überraschend den Ideen, die man schon zu Anfang der zwanziger Jahre geformt hatte. Aber weder Friedrich Carl noch Greiffenklau sind dazwischen über Ansätze zur Vollendung, über einzelne Weiterformungen hinausgekommen; wirkliche und volle Gestalt hat das Werk doch erst unter Seinsheim angenommen, sein Tod hat nur einiges — eigentümlicherweise gerade das neu Hinzugedachte — für immer unvollendet gelassen. In diesem Sinne schien es erlaubt, ja geboten, die Geschichte des Hofgartens[464] hier als letztes Kapitel der Entstehungsgeschichte der Würzburger Residenz geschlossen zusammenzufassen.

Gegebene Raumteile

Die vier Hauptteile, in die sich das Ganze heute noch jedem Beschauer klar auseinanderlegt, sind von Anfang an gegeben als Resultate der großen architektonischen Disposition (Abb. 10, 17, 117, Taf. 1—3), die hier im Rahmen des barocken Befestigungsgürtels einen förmlichen neuen Stadtteil geschaffen hat. Was heute der eigentlichste Reiz des Würzburger Hofgartens ist, entsprang der ersten und dauernden Grundlage der Bauplanung: der Einbindung der Mittelachse des ganzen Blocks in den Scheitelwinkel einer Bastion. Östlich zwischen der Gartenfront des Schlosses und der Spitze der Bastion war steigendes Gelände gegeben, das übliche Parterre in nur beschränkter Ausdehnung, dahinter aber die prachtvollste Möglichkeit zu architektonischer Steigerung bis zu einem hochliegenden Blickpunkt. An der Nordfront des Schlosses zog die Straße zum Rennwegertor vorbei; hier mußte Durchfahrtsfreiheit bleiben. Aber südlich dehnte sich ebener Boden frei bis zum Bezirk des Klosters St. Afra; hier war der selbstverständliche Platz für eine zweite, größere Parterregestaltung. Der rechteckige Raum, der westlich von diesem Südparterre stadtwärts bis zum alten Stadtmauerzug noch übrig blieb, war zunächst zur Bebauung bestimmt: hier sollten sich die Nebengebäude erheben, mit Zwischenhöfen durchsetzt, ein großer im Rechteck gruppierter Komplex, dessen Nordfront die südliche Wand des Residenzplatzes bilden sollte. Eine zweite Bastion südlich der Hauptbastion, also im Südosten des ganzen Gartens abseits liegend, war von Anbeginn zum Nutzgarten und für die gärtnerischen Baulichkeiten bestimmt.

Die Hauptallee

Innerhalb der gegebenen Örtlichkeiten wird eine große Linienführung, die sich bis heute erhalten hat, schon in dem frühesten auf uns gekommenen Gartenentwurf aus dem Anfang der zwanziger Jah- (Abb. 117) deutlich: in der Verlängerung der großen Ostfront (Gartenfront) des Schlosses zieht nach Süden eine »große Allee«[465] weiter bis zu den Mauern von St. Afra, eine große Blicklinie also nordsüdlich durch das ganze Gelände, die zugleich den »Südgarten« in der Breite der südlichen Schmalseite des Schlosses begrenzt und neben ihm östlich gegen die barocke Befestigung hin noch einen schmalen Parallelstreifen entstehen läßt.

Die vier Gestaltungsperioden

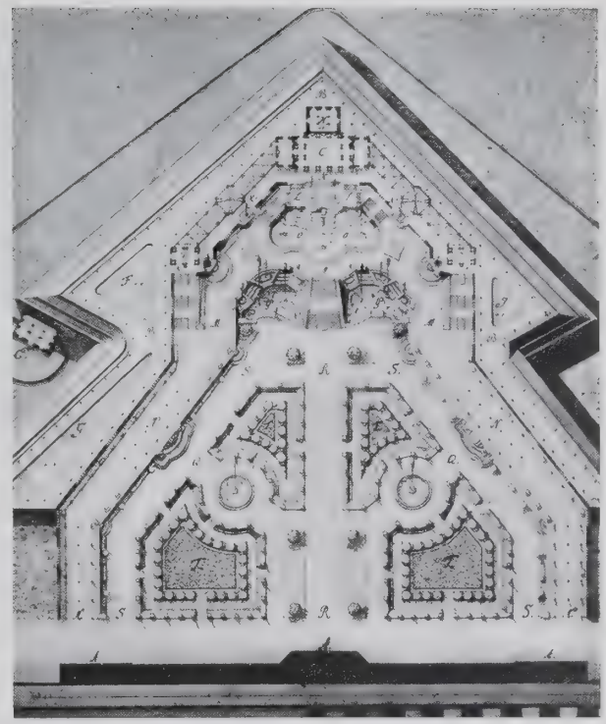
Diese Grunddisposition der ersten Baujahre bleibt, wie gesagt, für immer unverändert bestehen (vgl. Abb. 117, 38, 52, 118); Wandlungen bringen die vier Gestaltungsperioden des Gartens[466] nur innerhalb seiner vier Hauptteile; naturgemäß wendet sich das künstlerische Interesse zunächst nur der Ostpartie und dem Südgarten zu.

Daß unter Johann Philipp Franz bereits ein festes und in den Einzelheiten durchdachtes Programm vorhanden war, verrät ein großer farbiger Garten-

plan der Sammlung Eckert (Abb. 117), der mit allen den oben mitgeteilten Ansichten und Grundrissen der Gesamtanlage um 1723 genauer übereinstimmt, als nötig wäre, ihn zugehörig und damit nicht nur als frühesten erhaltenen Plan, sondern auch als kostbaren Überlieferer unausgeführter Gedanken zu erweisen[467]. Sein stilistisch (auch fürs Architektonische) bedeutungsvoller Inhalt muß als erste Periode der Gestaltung hervorgehoben werden, wenngleich unter dem ersten Schönborn und Hutten noch nichts davon wirkliche Gestalt angenommen hat. Erst die Thronbesteigung Friedrich Carls bringt den tatsächlichen Beginn der Anlage (Hofgärtner P. A. Weidner[468]); als zweite Gestaltungsperiode hat seine Regierungszeit der Ostpartie neue (von nun an gültig bleibende) Grundlagen für die Ausformung der Höhenunterschiede, dem Südgarten die Idee des bedeutenderen architektonischen Abschlusses gegen St. Afra gebracht. Die dritte Periode, unter Greiffenklau 1750 einsetzend (Hofgärtner J. Gg. Demeter[469]), scheint ihr Hauptinteresse dem Südgarten und dessen südlichem Abschluß durch das große Glashaus zugewandt, die Lösung der Wallpartie aber nicht gefördert zu haben. Der Ostbastion gilt am Beginn der vierten Periode, um 1760, Seinsheims erste Sorge, zugleich aber der »Vergrößerung des Gartens gegen Süden«, genauer gegen Südwesten, d. h. an jenem Platz, der bisher für die Nebengebäude bestimmt gewesen war — der Plan zur Ausführung dieser riesigen Bauanlage, noch unter Greiffenklau in neuer Bearbeitung vorhanden, muß anscheinend schon unter dem Druck der ersten Nöte des Siebenjährigen Krieges endgültig gefallen sein[470]. Aber die Jahre 1760—70, für die eine rege Gartenarbeit bezeugt ist, bilden nur den Auftakt für das folgende Jahrzehnt, das unter dem weitgereisten neuen Hofgärtner Johann Prokopius Mayer[471] als zweiter Teil der 4. Gestaltungsperiode ideenreiche (in köstlichen farbigen Zeichnungen [Abb. 118, 120, 122—123] überlieferte) Neuplanungen und trotz aller Abstriche der Wirklichkeit auch die späte, reiche und prächtige Erfüllung bringt. Am übersichtlichsten und kürzesten lassen sich die Vorstufen der Mayerschen Schöpfung, ihre fünfzigjährige Vorgeschichte, mit dieser selbst im geschlossenen örtlichen Zusammenhang der der Hauptgruppen (Ostgarten-Südgarten) verfolgen.

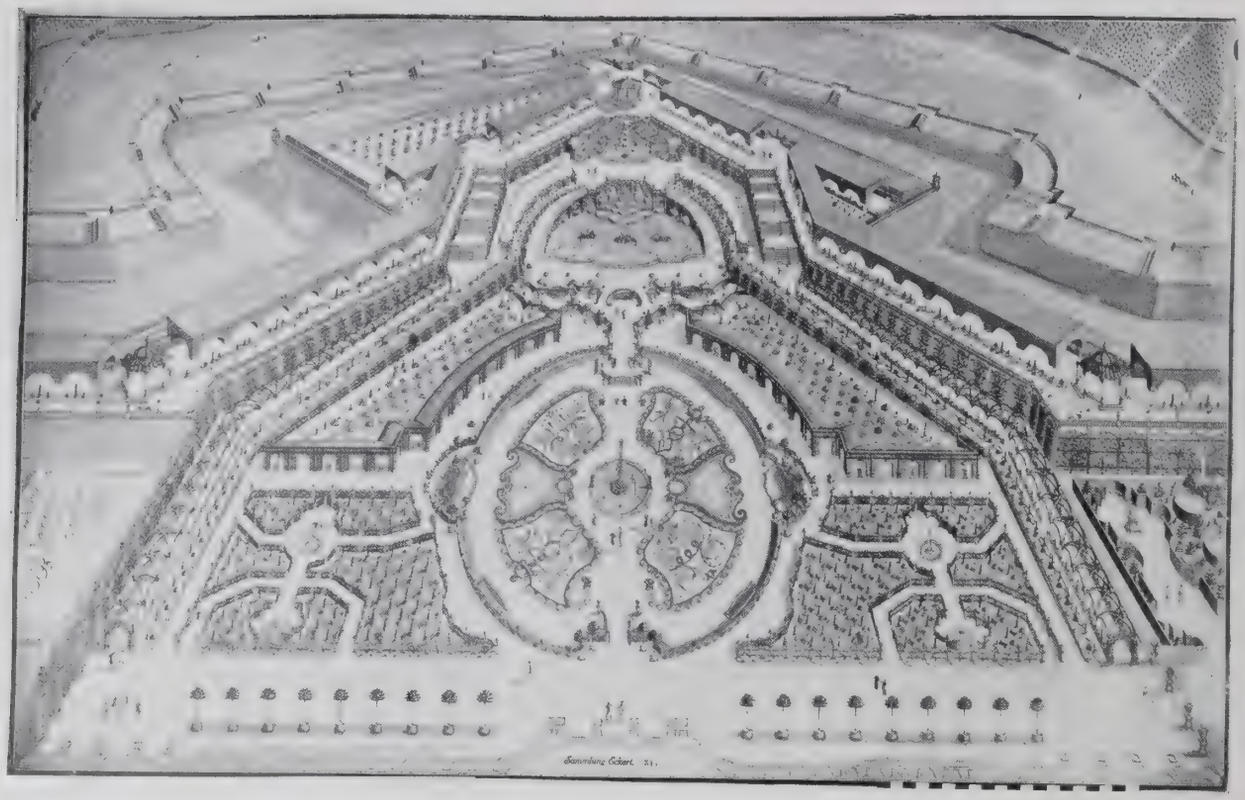
Der Ostgarten

Die Aufgabe im Ostgarten hieß von Anfang an: künstlerischer Ausgleich des Geländes, Formung



119. Joh. Mich. Ign. Neumann: Entwurf zur Ausgestaltung des Ostgartens. Getuschte Federzeichnung 1767. (S.E. 339.)

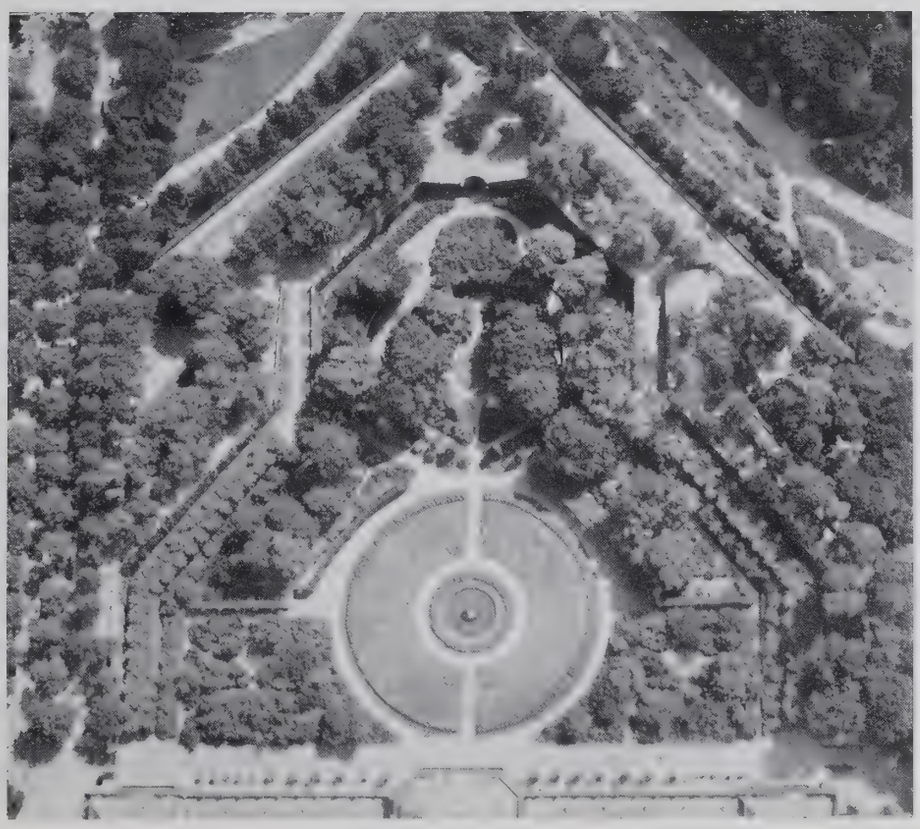
der Terrainunterschiede zwischen dem Parterre und der Höhe des Walles. Die erste Gestaltungsperiode suchte ihre Lösung auf einem völlig anderen Weg als alle folgenden, welche dann im Grunde dasselbe anstrebten, was Mayer nach 1770 verwirklicht hat. Das Projekt vom Anfang der zwanziger Jahre (Abb. 117) für die Ostpartie ist überhaupt das frühe Gegenstück zu der Mayerschen Schöpfung als die einzige wirklich bedeutende Besonderheit, die aus der (nur in Einzelheiten wandlungsreichen) Geschichte der Hofgartenplanungen ihr gegenüber herausgehoben werden kann und muß. Der Wall selbst war hier künstlerisch noch nicht in die Gartenarchitektur einbezogen; seine symmetrischen Züge waren höchstens Mauerrahmen für das, was sie begrenzten: reines Parterregelände, in zwei Hauptteilen, in zwei fast gleich weit gedehnten, ganz flachen Stufen nach Osten steigend. Die markante Trennungslinie der beiden Stufen hatte man in der Mitte des Abstandes zwischen Schloß und Spitze der Bastion ganz parallel zur Gartenfront der Residenz gezogen. Unmerklich nochmals überhöht hinter der oberen Parterrestufe sollte mit seinem Vorplatz ein Gartengebäude zu liegen kommen, hier noch ein umfänglicher Gruppenbau, der, dem Bastionswinkel folgend, von der betonten Mittelachse beiderseits symmetrisch mit langen (zu



120. J. Prok. Mayer: Entwurf zum Terrassengarten (Ostgarten). Kolorierte Federzeichnung 1774. (S.E.344.)

Orangenhäusern bestimmten) Flügeln schloßwärts vorgriff[472]. Seiner Bewegung antwortete ganz unten eine hinausstoßende flache Terrasse vor dem Mittelpavillon der Residenzfront, deren Grundriß, in gebrochenen Kurven geführt, auffallend an das Ehrenhofgitter vor der Stadtfront erinnert. Die Orangerie war noch nicht auf die oberste Höhe gelegt, sondern eingeschmiegt in die seitlich und dahinter heraufgreifenden Innenmauern des Wallganges. Auch die Art, wie das Wasser von hier bis zum Schloß hinabgeführt wird, betonte den reinen Parterrecharakter des Gartens, läßt den geringen Höhenunterschied sinnfällig werden: flache Teichspiegel folgten sich in verschiedener Höhe in der senkrechten Mittelachse zur Schloßfront, nur die mittlereTrennungsstufe teilte im Zentrum des ganzen Ostgartens den größten, kurvig umrahmten Teich in zwei Teile mit dazwischenliegender mehrstufiger Kaskade. Parallel diesen Wassern reihten sich zu beiden Seiten die Blumenbeete in lauter ostwärts fliehenden Rechteckstreifen; ganz seitlich am untersten Parterre entlang gewannen zwei Laubgänge — die unmittelbaren Vorgänger der 1774 an der genau gleichen Stelle ausgebildeten und heute noch vorhandenen — in leisem Steigen ohne Treppe die zweite Stufe. Im Gesamteindruck aber hebt sich (man nehme das Aufrißbild der Kleiner-Zeichnung [Abb. 19] hinzu) als ein typischer Reiz der Stilstufe aus dieser völlig flächigen Gestaltung das rein Architektonische stark heraus und läßt in seinem Detail denselben Geist, der jenen »ovalreichen« frühen Residenzgrundriß (Abb. 13) schuf, ganz unverkennbar und deutlich spüren[473].

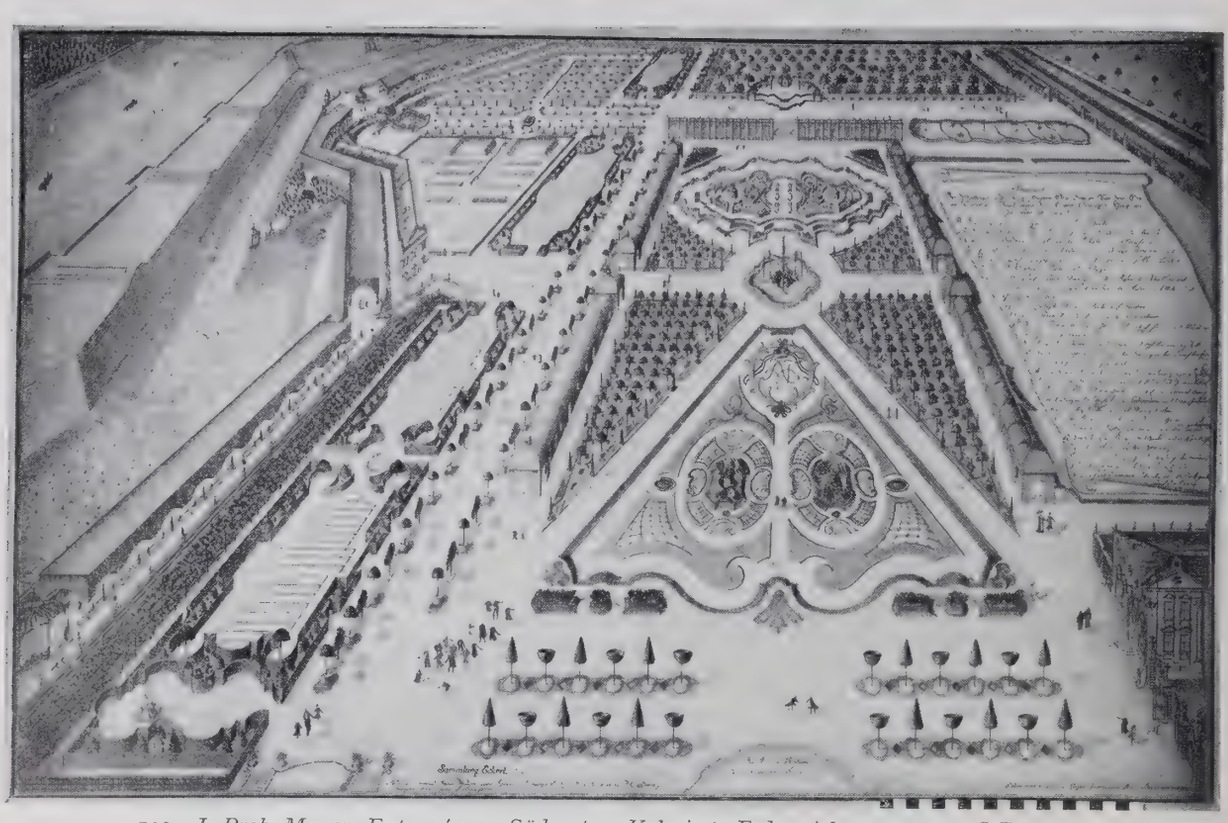
Wir wundern uns nicht über die ehrgeizige Ungeduld des Johann Philipp Franz, »daß mit dem Bau auch der Garten in seinen Stand gebracht werden möchte«[474], — ebensowenig darüber, daß sein Tod diese Planung für die ganzen zwanziger Jahre begrub. Geschmackswandlungen vollzogen sich indessen, andere Möglichkeiten tauchten auf. Das erste bildliche Zeugnis der Friedrich Carl-Zeit (Januar 1730, Abb. 38) zeigt denn auch von Grund aus andere Gedanken. Ein einziges, ganz ebenes Parterre dehnt sich bis in den Winkel der Bastion, und dort erst erfolgt ein Ausgleich der Höhenunterschiede in einem plötzlichen starken Steigen: eine erste Stufe, in der Mitte von einer Kaskade ausgenützt, führt zum erhobenen Gelände des Gartengebäudes, das viel kleiner, zu einer Art Gloriette geworden ist, und auf beiden Seiten führen von



121. Heutiger Zustand des Terrassengartens (Ostgartens). Fliegerbild.

dieser Stufe nun schon richtige Walltreppen zur vollen Höhe der Bastion, die damit (das ist das Neue und Entscheidende) als Wallpromenade in das System des Gartens einbezogen ist. Dieses Schema, das die Geländesteigung in der Mitte ganz weit nach dem Osten zurückschiebt, bleibt von nun an dauernd in Geltung (an der Mauer zwischen Mittelstufe und Wallhöhe wird 1730 auch wirklich zu bauen begonnen[475]). Weitere Pläne aus der Periode Friedrich Carls[476] modifizieren nur die Anordnung des inneren Treppenpaares. Auch Greiffenklau bringt hier nichts eigentlich Neues hinzu. Seine Jahre haben nur dem Parterre selbst mit Ausschaltung der bisher allein herrschenden Mittelachse durch symmetrisch gedoppelte Wegzüge und Bassins künstlerisch neue Gestalt gegeben. Im Winkel der Bastion zeigt das Anschauungsmaterial (Abb. 50 und 52) aus dieser Periode nur unfertige Leere oder Unmöglichkeiten, so daß offensichtlich wird, wie wenig man damals der Bewältigung der Hauptaufgabe näher gekommen ist (das Gloriett scheint völlig verschwunden).

Die erste ausführlich durchdachte Lösung dieses Geländeausgleichs überliefert das Jahr 1767 mit einer Planung von Neumanns Sohn (Abb. 119)[477]. Dieser behält die großen Walltreppen und die Züge der oberen und unteren Terrassenmauern, die der Situationsriß von 1730 erstmals hatte in die Erscheinung treten lassen, bei (zweifellos war von den durch Friedrich Carl begonnenen Bastionsmauern so viel vorhanden, daß Weiterbauen Bedingung war) und fügt ihnen hinter einem längs- und schiefgeteilten Parterre eine achsenreiche neue Lösung im Bastionswinkel ein, indem er das Lusthaus, ein »Trianon«, auf die oberste Wallhöhe stellt und Treppen und Kaskaden wechselnd verteilt in zwei ziemlich steilen Hauptstufen die Ebene gewinnen läßt. Diesen »Architekten«entwurf, in dessen Gedankenkreis das Steinbauwerk und das Hydrotechnische stark überwiegt — gleichwie seine Beschriftung auf die klassische Stilreinheit der Pavillonhalle und auf die Verdeutlichung der Wasserreservoirs und Maschinenhäuser besonderen Wert legt —, löst 1773—74 die wunderbar schmiegsame Planung des genialen Hofgärtners ab und wird Grundlage der Ausführung (Abb. 120)[478]. Es kann nicht anders sein: Mayer muß den Entwurf von 1722, wie überhaupt wohl alle vorigen Entwürfe,

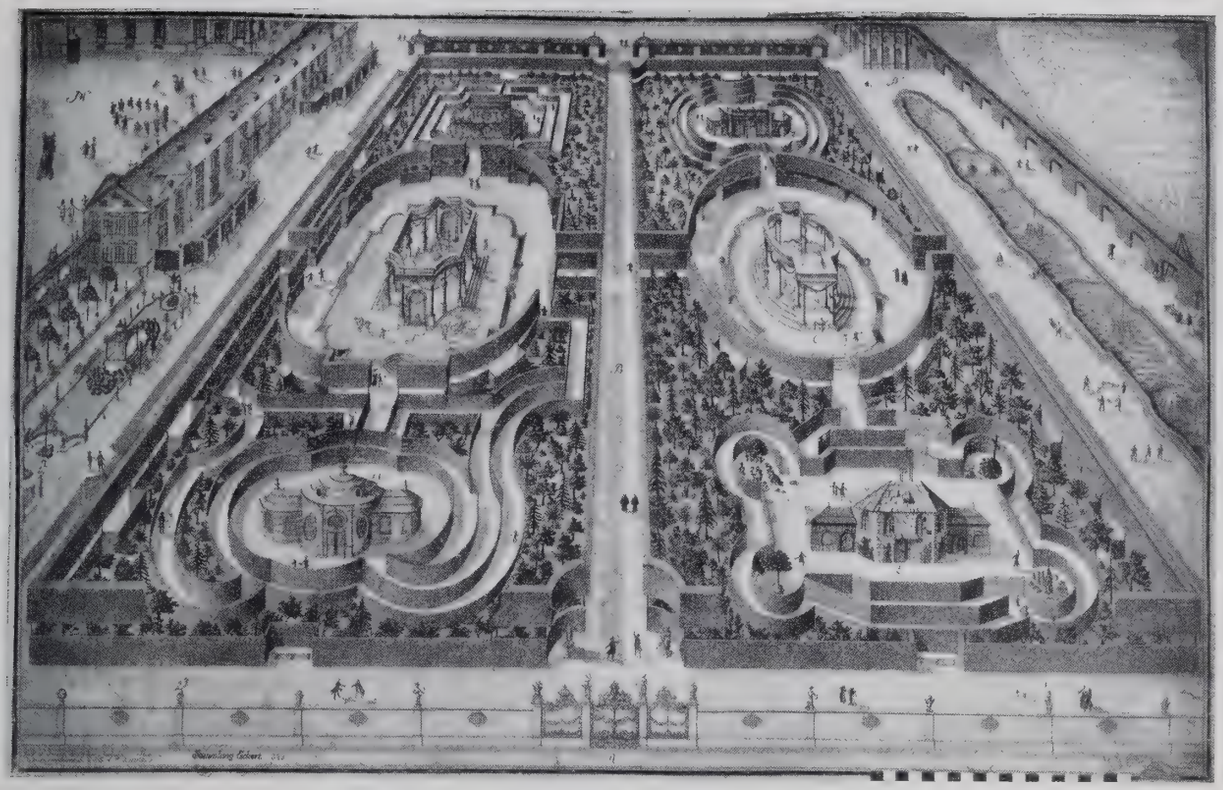


122. J. Prok. Mayer: Entwurf zum Südgarten. Kolorierte Federzeichnung 1773. (S.E. 341.)

gekannt haben. Er übernimmt von dort das Motiv der flachen Stufung, das dem Geschmack seiner Zeit wieder so köstlich liegt, und verarbeitet es mit der massigeren großen Geländeformung der Friedrich Carl-Zeit zu einem völlig Neuen von rein gärtnerischen Reizen, dessen sonniger Freilandcharakter freilich heute fast verloren gegangen ist (vgl. die Abb. 120 und 121). Rahmende Spaliere und Laubgänge verhelfen hier einer Zentralform, einem unmerklich eingetieften Mittelrund, zur herrschenden Wirkung im eigentlichen Parterre und dieses verkettet nun mit der Wallhöhe eine dreistufige Anlage: eine eingeschobene ganz flache Doppelstufung führt an das breite Bassin der »großen Kaskade«, an deren Flanken beiderseits mählich »schiefe Ebenen« die Höhe des Zwischenpodestes gewinnen, der seinerseits mit dem höchsten Point de vue durch ein steileres, aber in vielfach lustiger Knikkung gelockertes Kaskaden- und Treppen-»Gebäu« verbunden ist. Wer sich in die bunte Detailmalerei des Mayerschen Entwurfes vertieft, kann den ganzen eigentlichen Charakter dieser nur im Programm sich so rokokofeindlich gebenden Zeit aus jeder Einzelheit lesen: wie auf der Spitze der Bastion jetzt nurmehr ein winziges Sommerhäuschen »mit einem Glockenspiel« sitzen und chinesische Zelte als Pavillons die Wallpromenaden zieren sollen, wie alle Rahmenarchitekturen mit Spalieren bedeckt und die Bauglieder »natürlicher« Hallen aus lebendigem Grün geschnitten sind, wie man Blumen und Bäumchen der Parterres mehr in Töpfen und Kübeln eingesetzt als wirklich gepflanzt der Erde anvertraut, wie die großen Walltreppen, die unter Friedrich Carl zwei, unter Greiffenklau und im Entwurf des jungen Neumann drei Absätze zeigten, jetzt in fünf Absätze flach gedehnt nur noch wie ein gezähmtes Lustwasser herniedergleiten, wie sich auf allen Treppen- und Grottenbalustraden, auf allen Mauergeländern einem Vogelschwarm gleich rhythmisch verteilt eine Fülle lustiger Kleinplastik niedergelassen hat — das alles kommt aus dem Geist, der an der Grenze seiner Lebensmöglichkeit noch spielend schöpferisch sein konnte, wie schöner nie zuvor.

Die Südostbastion

Die Südostbastion beanspruchte daneben fast kein künstlerisches Interesse. Die Aufgabe, die dortigen Zuchtgärten und Gärtnerhäuser wenigstens in das Achsensystem des Ganzen wirklich einzugliedern, wird unter Friedrich Carl auf Kosten des eigentlichen Nutzraumes versucht[479], aber erst im Mayerschen Entwurf[480] — hier zum Teil durch die in



123. J. Prok. Mayer: Entwurf zu Heckengärten hinter dem Gesandtenbau. Kolorierte Federzeichnung 1773. (S.E. 343).

Veitshöchheim heute noch erhaltene Methode der Abdeckung der Nutzplätze durch Heckenumrahmung — gelöst.

Der Südgarten

Dem Südgarten schuf sein eindeutig ebenes Gelände auch eine weit weniger reiz- und wechselvolle Geschichte. Die gärtnerische Aufteilung dieses reinen Parterres blieb im Grunde immer die gleiche. Um einen in der Kreuzung der senkrechten Hauptachsen angelegten mittleren Springbrunnenteich schlossen sich vier gleiche Rabatten zu einer als Ganzes rechteckigen Hauptform, neben der die jeweils übrigbleibenden verschiedenen Schmalstreifen ohne Bedeutung sind[481]. Erst Mayer hat zwei halbe Diagonalachsen auf diesen Zentralpunkt geführt und so einen unsymmetrischen Grundriß rein dem Prospekt vom Südoval des Schlosses aus dienstbar gemacht (Abb. 122). Die eigentliche Geschichte des Südgartens ist sein wechselnder Kampf um Gelände an zwei Fronten, den er in Verteidigung gegen den westlichen Nachbar, die übergewichtigen Nebenbauten, nach Osten selbst aber erobernd gegen den anstoßenden Klostergarten von St. Afra führte. Pläne und Ansichten der zwanziger Jahre (Abb. 17, 117, Taf. 1—3) zeigen noch ein unberührtes Rechteck, aus der Tiefe der Residenzsüdfront und der Längserstreckung der großen Nebengebäude gebildet. Unter Friedrich Carl[482] drängen die Wirtschaftsgebäude zuerst ganz gewaltig — bis zur Hälfte — herein (Abb. 38), um dann nach halbem Rückzug den Geländeraub durch Gewährung eines reizvollen architektonischen Rahmens wettzumachen. Fast gleichzeitig taucht umgekehrt die erste Idee einer (auf Kosten des Afragartens gehenden) kurvigen Ausbauchung und entsprechenden Umbauung der südlichen Grenzmauer auf, die 1722 ein einfacher bogiger Laubgang hatte verkleiden und nur in der Mitte ein ovaler kuppelgedeckter Pavillon als Gegenstück des Südovals hatte betonen sollen. Der »Gartensaal zwischen Glashäusern«, zu dem sich dieser südliche Abschluß bald formt, nimmt in seiner architektonisch reizvollen (in der Grundrißführung dem »Stallgebäude« von Pommersfelden nicht unähnlichen) Gestaltung unter Friedrich Carl das Motiv dieser Ausbauchung in sich auf. Aber unter Greiffenklau[483] wandelt sich das Projekt wieder ins Einfachere: während die westlichen Nebengebäude, verringert, sich nicht nur zurückziehen, sondern dem Südgarten sogar noch einen ganzen Streifen zu bedeutender Ver-

breiterung überlassen, erscheint das Glashaus — hinter sich freilich eine ausgebauchte Terrasse beibehaltend — gleichfalls verkleinert und in völlig gerader Flucht (Abb. 52). In den gleichen Grenzen und in gleicher Form hält sich auch Neumanns Glashausentwurf von 1753, der als sein letzter, zwei Monate vor seinem Tode unterzeichneter Riß schon oben im baugeschichtlichen Teil Interesse beansprucht hat (Abb. 53). Die Ideen des Hofgärtners Mayer (Abb. 122) verschieben 1773—74 auch hier das Interesse vom Architektonischen auf das rein Gärtnerische; nicht anders ist die stilistisch völlig unmoderne, ja geradezu italienisch barocke Auszierung der Gartengebäude und vor allem des in zwei Teile auseinandergelegten Orangenhauses zu erklären, die ein unbedingt zu seinen Plänen gehöriger Riß[484] einzeln genau zu betrachten erlaubt. Das Interessanteste aber ist eine aufklappbare Tektur auf seinem großen Übersichtsplan (Abb. 118): sie verrät den Raubgedanken, noch hinter den Orangenhäusern dem Garten von St. Afra einen ganz breiten Parallelstreifen abzuschneiden, dessen Grenzlinie peinlich hart dem Chor der Klosterkirche vorbeigestreift wäre.

Der Südwestgarten

Wie weit griffen auch hier noch einmal Wunsch und Phantasie über ein Gebiet hinaus, dessen wirkliche Durchformung nicht einmal in den gegebenen Grenzen Tatsache werden konnte! Diese überlieferten Grenzen waren nämlich ohnedies unter Seinsheim durch Preisgabe des Nebengebäudeprojektes um ein ganz beträchtliches Rechteck (das »Probsthausen«-Gelände) erweitert. Der Fürst und sein Hofgärtner waren um Gedanken, diesen dritten Ziergarten zu füllen, nicht verlegen (Abb. 123)[485]. Was hier hätte erstehen sollen: zwischen »labyrinthischen« Heckenwänden versteckt sechs romantische Gebäude — Tempelhallen des Bacchus und der Flora, eine gotische Ruine und ein Strohhaus, eine Köhlerhütte und eine Eremitenklause, und dieses alles »mit Cabinettern«, d. i. um hinter der Maske, die heiligen und bitter ernsten Welten entrissen war, doch nur der leer und frivol gewordenen Spielsucht des sterbenden Rokoko zu frönen, gerade dies war hier am äußersten Rande einer Weltenwende noch einmal so tief aus dem innersten, versteckten und ein wenig feige verleugneten Kern des Herzens der Zeit gegriffen, daß es komisch und tragisch zugleich erschüttert, unmittelbar nach Seinsheims Tod, beim Regierungsantritt des Nachfolgers, den plötzlichen Umschlag zu spüren, der an das jähe Versinken des Venusberges gemahnt.

Franz Ludwig von Erthal, der grimmige Todfeind alles Prunks, der leidenschaftlichste Hasser alles Scheins, der sparsame Verwalter des unter ihm »glücklichsten Staates«, der »in dergleichen Dinge«, die seinen Vorgängern schönstes Vorrecht ihrer Stellung, einigen Ziel ihres Lebens gewesen waren, »am wenigsten eine Gloire zu setzen« erklärte[486], läßt diesen Südwestgarten mit einer »simplen« Mauer und einem Eisenstabgitter von unpersönlichster Einfachheit umziehen und hier 1790 die erste »englische« Anlage beginnen[487]. Und am Beginn des neuen Zeitalters will es ein seltsamer Zufall, daß gerade dieses Gartenstück dem freien Verkehr des bürgerlichen Publikums als erstes überlassen wird.

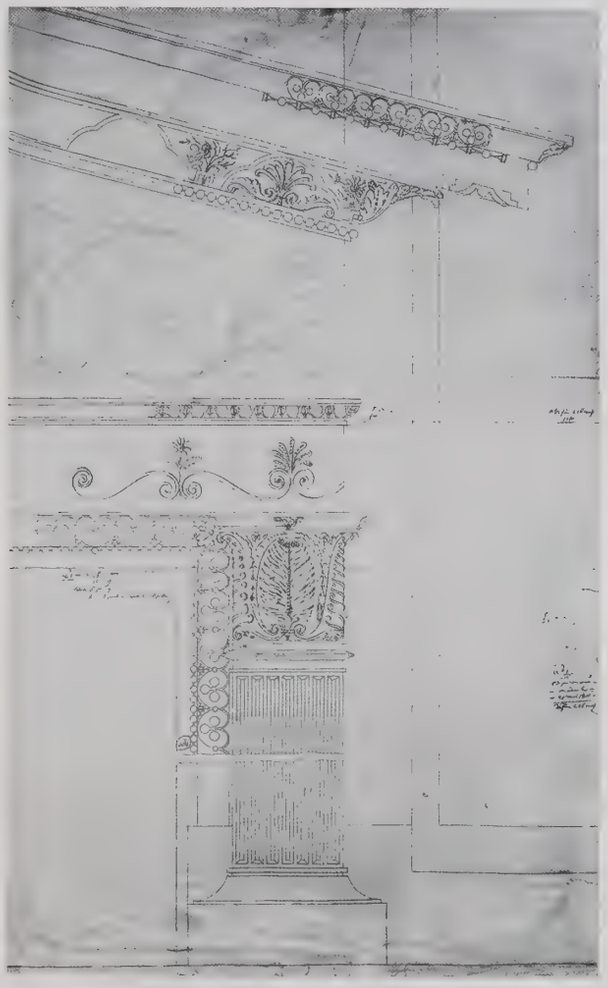
DAS NACHSPIEL DER »TOSKANAZEIT«

Das fürstliche Jahrhundert der Würzburger Bischofsresidenz war versunken. Noch einmal beschwor die Eitelkeit eines kleinen Souveräns, eines weltlichen Fürsten, den schönen Traum von einer schaffenden Künstlerschar unter Führung eines eigenen Hofarchitekten herauf. Großherzog Ferdinand von Toskana (1806—14) betraute ein Jahr nach seiner Thronbesteigung den Bau- und Ausstattungskünstler Nikolaus Alexander de Salins de Montfort[488] mit einer völligen Neuanlage und Neueinrichtung dreier Fluchten von Prunkgemächern (Taf. 129—134)[489]. Den äußerlichen Tatsachen nach genau wie vor fast hundert Jahren blickte der Bauherr nach dem westlichen Kulturmittelpunkt, Prunk und Vornehmheit, Geschmack und Stil seiner Neuschöpfung an den Regeln von Paris zu messen.

Aber die Zeiten organisch-künstlerischen Schaffens aus dem Inneren heraus ließen sich nicht mehr erwecken. Es war nur Import[490] fremder, gedanklich gewählter Schönheiten, was man herübertrug, gleich wie die ganze dekorative Tätigkeit an Ort und Stelle[491] nur mehr gedankenarmes Nebeneinanderreihen war. Hatte schon die klassizistische Dekoration vom letzten Viertel des 18. Jahrhunderts den ersten Schritt aus dem Reich der organischen Handarbeit in das Reich der mechanischen Vervielfältigung wiederholt zu benutzender

Motive getan — jetzt denkt der entwerfende Künstler überhaupt nur noch in schönen Einzelformen (Abb. 124)[492], deren ordnungsgemäße Häufung dann das entstehende Ganze zur Steifheit und Trockenheit seines Glanzes verurteilt; jetzt greift man, der Kraft zu festlicher Form und Formung selbst schon bar geworden, unmittelbar zum Stoff und holt die Kraft seiner eigenen Prächtigkeit als Ersatz zu Hilfe: Marmor und Metall, Edelholz und Bezüge sprechen allein mit ihrem Eigenwert und als Träger ihrer eigenen fanfarengleich wirkenden Farben — Stoffdraperien, selbst nur gereiht, »bewältigen« durch Überdecken schmucklos gespannte Flächen.

Und dennoch könnten wir, aus dem reichen Lande kommend, das diese Seiten für einen Augenblick wieder herzuzaubern bestimmt waren, in gesättigter Überlegenheit die leere Großmannsucht dieses Epigonentums — trotzdem wir die Ahnen unseres eigenen leeren Geschlechts in ihm fühlen — freundlich belächeln, nach der Forderung historischer Gerechtigkeit vielleicht sogar aufmerksam und mit mancherlei Nutzen betrachten. Hassenswert scheint sie uns — gleich uns selbst — erst dafür, daß sie unersetzliche Entwicklungsreihen einer größeren Zeit herausgerissen und der spurlosen Vernichtung geweiht hat, daß sie gleich jener unbegreiflichen Gesinnung, der 1821 das Ehrenhofgitter zum Opfer fiel, den heiligen Organismus des alten künstlerischen Gedankens nicht verstanden und zerstört hat, selbst aber nur fähig war, hilflosen Formelkram an die öde Stätte ihrer Zerstörung zu setzen.



124. Nikol. Alex. de Salins de Montfort: Entwurf zur Türumrahmung im Wohnzimmer 35 der Toskana-Räume. Federzeichnung 1810. (Frankfurt, Stadtmuseum, Plansammlg.)

A N M E R K U N G E N

ÜBERSICHT DER VERWENDETEN ABKÜRZUNGEN

Baurechngn.	= »Baurechnungen der Hochfürstl. Würzburgischen Neuen Residenz« 1720—84 im Kreisarchiv Würzburg, Rechnungen 39443—39514
Baus. 355	= Bausachen fasc. XIV Nr. 355 (Akten der Fürstl. Baukommission zu Würzburg 1720—46) im Kreisarchiv Würzburg, mit beigesetztem Datum des angezogenen Briefes (undatierte Stücke mit der Nummer des Faszikels [römisch] und Folioangabe)
Boll	= Hinweis von Dr. Walter Boll, Darmstadt
Boll, Schönborn-Kapelle	= W. Boll, Die Schönborn-Kapelle am Würzburger Dom, Dissertation Würzburg 1921, MS
Boll, Vorgesch.	= W. Boll, Balthasar Neumann und die Vorgeschichte des Wzbgr. Residenzbaues, in »Frankenland« VIII, 1921, S. 23 ff.
Del. 3	= Das sog. Skizzenbuch B. Neumanns, Universitätsbibliothek Würzburg, Signatur Del. 3; die beigesetzte Zahl gibt die Blattnummer
Eckert	= Gg. Eckert, Balth. Neumann und d. Würzburger Residenzpläne, Straßburg 1917 (Stud. z. deutsch. Kunstgeschichte 203)
FC	= Friedrich Carl von Schönborn
Hirsch, Bruchsal	= Fritz Hirsch, Das Schloß zu Bruchsal, Heidelberg 1910
Hirsch, Skizzb.	= Fritz Hirsch, Das sog. Skizzenbuch B. Neumanns, Heidelberg 1912, Beiheft 8 zur Zeitschrift für Geschichte der Architektur
HKP	= Hofkammerprotokolle, Würzburgische, im Kreisarchiv Würzburg, mit beigesetztem Datum
HV	= Historischer Verein von Unterfranken und Aschaffenburg, Sammlungen in Würzburg, mit beigesetzter Signatur oder Katalognummer
Inv.	= Kunstdenkmäler Bayerns, III (Unterfranken), 12: Stadt Würzburg, bearbeitet von Felix Mader, München 1915, mit beigesetzter Seitenzahl
JPF	= Johann Philipp Franz von Schönborn
KAW	= Kreisarchiv Würzburg (jetzt Bayrisches Staatsarchiv Würzburg), mit beigesetzter Signatur des zitierten Aktes
KgM	= Kunstgeschichtliches Museum der Universität Würzburg
LF	= Lothar Franz von Schönborn
LM	= Fränkisches Luitpoldmuseum in Würzburg, mit beigesetzter Signatur oder Inventarnummer
Lockner	= Hinweis von G. H. Lockner, Würzburg
Lohm. I	= Karl Lohmeyer, Die Briefe B. Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723, Düsseldorf 1911, mit beigesetzter Seitenzahl
Lohm. II	= Karl Lohmeyer, Die Briefe B. Neumanns an Friedrich Carl von Schönborn, Saarbrücken ... 1922, mit beigesetzter Seitenzahl
MS	= Manuskript
N	= Balthasar Neumann
Raum (mit Zahl)	= Residenz Würzburg, Hauptgeschoß: die beigesetzte Zahl bezeichnet den betr. Raum nach der Nummerierung auf Abb. 60
Scharold, Mat.	= C. G. Scharold, Materialien zur fränkisch-würzburgischen Kunstgeschichte, MS, Universitätsbibliothek Würzburg M. ch. f. 636, mit Folioangabe
SE	= Sammlung Eckert im Fränk. Luitpoldmuseum Würzburg; beigesetzte arabische Zahl bedeutet Nummer der »Plansammlung«, beigesetzte römische Zahl Blattnummer des sog. »Skizzenbuchs der Sammlung Eckert«
StAW	= Stadtarchiv Würzburg, mit beigesetzter Signatur des angezogenen Aktes
Text S. (Zahl)	= Seite im Textband (Anm. werden immer mit der Anm.-Nummer, Stellen im Tafelband immer mit der Taf.-Nummer, niemals mit Seitenzahlen zitiert)
UB	= Universitätsbibliothek Würzburg
WHM	= Wagnersammlung, Handzeichnungen, Mappe (mit beigesetzter Nummer und Blattzahl) im Kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg
Wzbg	= Würzburg

1 Vgl. dazu Eckert, Anm. 33, der Beispiele aus dem Wrzbgr Kreis anführt.

2 Beim Studium der Quellen kommt man immer wieder in die Lage, über die hohe fachmännische Bildung der Bauherren des 18. Jahrhunderts zu erstaunen. *N* verkehrt z. B. im Briefwechsel mit seinen Bauherren mit diesen wie mit Fachgenossen, bei denen völlige Kenntnis der zünftigen Terminologie vorausgesetzt wird. Der Kardinal *von Rohan* prüft in den von *N* überbrachten Residenzrissen sofort Einzelmaße mit dem Zirkel nach. Vom Bauherrn von Bruchsal, *Damian Hugo von Schönborn*, berichtet *N* (30. I. 1731; Lohm. II S. 25): ». . . undt weilen seiner Hochfürstl. Eminentz bey allen undt in denen rissen selbsten alß gnädigst belieben haben, dabey zu sein undt mit componiren . . .«. Von *FC*, dem bedeutendsten Bauherrn der Residenz, wissen wir, daß er sich z. B. mit allen Fragen der Innenausstattung aufs eingehendste beschäftigte, so z. B. die Hofkirche betr. mit reinkünstlerischen Problemen der Farbgebung (vgl. Anm. 310), der Stuckdekoration (vgl. Anm. 312) und der optischen Wirksamkeit des Gesamtprospektes vom Eingang her (vgl. Text zu Taf. 70).

3 Das gesellschaftliche Verhältnis zwischen Architekt und Bauherr ist außerordentlich verschieden, je nach der Gesellschaftsklasse, aus welcher der Architekt herkommt (Handwerker, Ingenieur, Offizier, Künstler, Beamter, Gelehrter), je nachdem es ihm gelingt, sich den Ruf eines begehrten Künstlers zu erwerben und dadurch in ein lockeres Vertragsverhältnis zum Bauherrn zu treten oder aber als Beamter ganz und gar von der Gnade seines Herrn und Brotgebers abhängig zu sein. Sowohl hinsichtlich der oben aufgeführten Berufssparten wie auch des Abhängigkeitsverhältnisses vom Auftraggeber kennt das 18. Jahrhundert unzählige Variationen von Übergängen und Zwischenstufen.

4 Zeitgenössischer Ausdruck für Bauleidenschaft im Briefwechsel zwischen *LF* und *FC*.

5 Mitgeteilt v. Walter Boll.

6 Trotz der Fülle des Erhaltenen haben wir es natürlich nur mit einem ganz kleinen Teil der gesamten Planungsarbeiten zu tun. Nur eine erstaunliche Unkenntnis der architektonischen Arbeitsmethoden im allgemeinen und derjenigen des 18. Jhdts. im besonderen konnte zu der vor kurzem vertretenen Anschauung führen, daß »beinahe alles erhalten zu sein scheine«.

7 Georg Eckert, Balthasar Neumann und die Würzburger Residenzpläne, Straßburg 1917 (Studien z. dtsch. Kunstgesch. Heft 203). Das Buch Eckerts muß der wissenschaftlich für die Baugeschichte Interessierte gelesen haben. Es wird deshalb nicht versucht werden, es zu ersetzen, und es ist nicht möglich, es in jedem einzelnen Falle anzuziehen. Insbesondere wurden Eckerts vortreffliche und fachmännische Beschreibungen der einzelnen alten Pläne und Risse im allgemeinen nicht wiederholt, sondern lediglich die bauanalytisch wesentlichen Ergebnisse daraus gezogen. Eckert hat als erster das umfangreiche Material der sog. Sammlung Eckert (in Text u. Anm. mit SE und der zugehörigen Plannummer gegeben) im wesentlichen richtig gesichtet und datiert. Vielfach aber hat er es unterlassen, aus den Ergebnissen seiner Arbeit wichtige Schlüsse auf die Baugeschichte und insbesondere auf das Verhältnis *N*'s zur Planung zu ziehen. Neuerdings ist seine Arbeit durch Archivforschungen von Walter Boll und Karl Lohmeyer, sowie durch neue Funde und Zuschreibungen durch die Verfasser in wesentlichen Stücken, insbesondere hinsichtlich der Frühzeit (1719—1730) teils ergänzt, teils berichtigt worden. Es wird jedoch hier unterlassen, dies von Fall zu Fall ausdrücklich festzustellen, um den Text nicht unnötig zu belasten.

8 Der Plan (HV: XII. B.194) ist zur Zeit des Residenzbaues, also erst nach Abbruch des Schlößchens gefertigt. (Ausschnitt abgeb. bei Eckert Taf. I, 1.)

9 »Des Herrn *von Blainville* Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz, besonders aber durch Italien«, Lemgo 1764, 1. Bd. S. 190.

10 Das »Schlößchen am Rennweg« hatte eine Länge von rd. 234 Schuh und eine Gesamttiefe von rd. 104 Schuh; es hätte also beinahe im Ehrenhof der jetzigen Residenz Platz gefunden. Eine Beschreibung, mit der wenig anzufangen ist, befindet sich bei Gropp, Neueste Sammlung von allerhand Geschichtsschriften, Bd. IV (Wzbg. 1748—50) S. 315 ff. Weitere und wertvollere Aufschlüsse geben die Baurechnungen (KAW, Rechng. 39442, 1700—1704): Das Schlößchen hatte zwei Säle übereinander mit stuckierten Felderdecken (»Gewölbequadratur«), die Fenster waren 10 Schuh hoch und 5 Schuh breit und hatten 6 Flügel. Im Obergeschoß müssen sich (wohl im Saal) kleine runde Fenster mit runden Verdachungen begunden und die »Ordnung« muß jonische Kapitelle getrafen haben, das Pflaster (wohl in den Gängen, Vorplätzen und vielleicht im Hof) bestand aus roten und weißen Sandsteinplatten. Auf der Dachbalustrade und auf den Zwischenpfeilern des Gitterabschlusses standen Statuen (vgl. Anm. 13, 41). Im Erdgeschoß waren »gebogene Kellergitter«. Als Bauunternehmer werden die Meister *Heinr. Zimmer* und *Markert* genannt. Auf dem Platze des Schlößchens stand vorher schon ein »Bäulein«. (Vgl. auch Götz-Günther, Antonio Petrini, Diss. Frankf. 1921 Manuskrpt. S. 86 ff.; das Jahr des Abbruches ist dort unrichtig mit 1719 angegeben; es wurde erst im Jan. 1720 mit dem Abbruch begonnen, der Ende März vollendet war; vgl. Anm. 41).

11 Diese Lage ist uns verbürgt durch einen Brief *N*'s an *FC* v. 26. III. 1730 (Lohm. II, S. 5) mit einer eigenhändigen Skizze, die an der Stelle vor der Einfahrt zum Südblock der jetzigen Residenz die Bemerkung trägt: „hier stehet der Camer bauh« (abgeb. Lohm. ebda).

12 Die ehemalige Lage des Schlößchens und des »Cammerbaues« ließe sich aus Briefstellen der Jahre 1719 und 1720 mit ziemlicher Genauigkeit rekonstruieren, ebenso wie der Aufriß mit Hilfe des erhaltenen Grundrisses und der Baurechnungen.

13 Erhalten sind zwei Steine, der eine in einem Pfeiler des Kellers unter dem Nordoval der Residenz mit der Inschrift S. W. 1704, der andere im Giebel eines Frucht- oder Pflanzenkellers im jetzigen Wirtschaftsgarten der Residenz mit dem Wappen des Fürstbisch. *Joh. Phil. von Greif-*

fenklau und der Jahreszahl 1715. Daß der Pfeiler im Residenzkeller als Ganzes an derselben Stelle steht, die er schon beim Schlößchen am Rennweg eingenommen hatte, ist unwahrscheinlich, da das Schlößchen eine geringe Tiefe hatte und seine Front sich annähernd mit der jetzigen Stadtfront der Residenz gedeckt haben muß (vgl. im übrigen Eckert, Anm. 18—21). Über das Schicksal der »bei« dem Schlößchen gewesenen Statuen wissen wir nur, daß die Hofkammer am 19. V. 1725 beschließt, sie in den Garten von Veitshöchheim zu bringen. Damals waren sie schon in »schlechtem Zustand« (Boll). Die Vermutung Leitschuhs (Berühmte Kunststätten Bd. 54, S. 190), daß Teile des abgebrochenen Schlößchens zum Neubau des Juliusspitales verwendet worden seien, ist völlig aus der Luft gegriffen.

14 Vor der Wahl hatte sich der Präsident der Hofkammer geäußert, daß *JPF* keine Aussicht auf den Bischofssitz habe, wenn er bis zur Wahl nicht seine Schulden abschaffe, sein Bruder *FC* aber habe überhaupt keine Aussicht. Trotzdem verstand es der erstere, durch geschickte Politik schließlich alle Stimmen des Kapitels auf seine Wahl zu vereinigen (Boll).

15 Walter Boll: »Balthasar Neumann und die Vorgeschichte des Würzburger Residenzbaues«, in »Frankenland« VIII 1921, S. 23 ff. (künftig abgekürzt: »Boll, Vorgesch.«). Dieser Aufsatz bringt nur einen kleinen Teil der Ergebnisse von Bolls Forschungen in den Gräflich *Schönborn*schen Familienarchiven zu Wiesentheid und Pommersfelden. Der Briefwechsel zwischen *LF* und *FC*, den Boll im Manuskript auszugsweise den Verfassern in der liebenswürdigsten Weise zur Verfügung stellte, hat zur frühen Residenzbaugeschichte das wichtigste Material geliefert und eine völlig neue Einstellung besonders hinsichtlich *Welsch*s Anteil an der Planung bewirkt. Die meisten angezogenen Briefstellen für die Zeit bis 1730 verdanken wir der Mitteilung Bolls. Es ist in der Folge unterlassen, dies in jedem einzelnen Falle zu bemerken, um den Anmerkungsapparat nicht allzu sehr anschwellen zu lassen. Unsere frühere Formulierung von *Welsch*s Anteil an der Residenzplanung (Kunstchronik v. 4. II. 1921 Nr. 19), die fast ausschließlich auf stilkritischer Betrachtung des Objektes fußte, ist durch Bolls Archivarbeit nachträglich fast restlos bestätigt worden. Dagegen hat die Rolle, die wir *JPF* zuweisen zu müssen glaubten, im wesentlichen der Mainzer Kurfürst *LF* übernommen.

16 Es ist aus dieser Stelle ersichtlich, daß sich *LF* schon vor dem Eintreffen *N*'s in Pommersfelden mit einem Wzbgr. Schloßbau beschäftigt hatte. Man darf also wohl annehmen, daß *JPF* nicht erst im Augenblick seines Regierungsantrittes den Gedanken an einen Residenzbau faßte, sondern daß er diese Idee schon vor seiner Thronbesteigung hegte.

17 Diese Stelle bezieht sich auf die unter der Regierung des Vorgängers erfolgten Unterschlagungen und eingerissene Korruptionswirtschaft größten Stils, in die auch der Kammerdirektor *Gallus Jakob* verwickelt war, der sich durch eine »Sühne« von mehr als 600 000 Gulden (!) einer gerichtlichen Untersuchung der Angelegenheit entzog. Durch diese Gelder, die für einen Privatmann damals eine ungeheure Summe darstellten, wurde der Bischof erst in die Lage versetzt, an ein Bauprojekt ganz großen Stiles heranzugehen (vgl. Text S. 14).

18 Am 19. IV. 1720 teilt *LF* mit, daß *Dientzenhofer* bereit sei, die Bauleitung zu übernehmen und zwei Paliere von Pommersfelden mitzubringen. Am 23. IV. wünscht der Bischof, daß *Dientzenhofer* sich vorstelle, schriftlich oder mündlich seine Forderung stelle und dabei nicht unbescheiden sei. Am 30. IV. wird sein Jahresgehalt mit 400 Gulden (außer Naturalien und freier Wohnung) genannt, am 5. V. die Forderung von der Hofkammer festgelegt und am 7. V. um 100 Gulden erhöht (Boll).

19 Am 23. X. 1719 wird der Plan eines Umbaues des Schlößchens zum Zwecke der Vermeidung einer doppelten Hofhaltung in der Hofkammer beraten. Da es an Geld fehlt, sollen 50 000 Gulden gegen Wechsel aufgenommen und alle Bauarbeiten auf dem Lande eingestellt werden. Am 30. X. wird *N* beauftragt, sich nach Baumaterial umzusehen (HKP 1719).

20 *FC* weilte damals in Pommersfelden, da er in Eilreisen von Wien gekommen war, um mit seinem Bruder *JPF* um die Würzburger Bischofswürde zu konkurrieren (Boll).

21 Boll, Vorgesch.

22 Am 4. I. 1720 besichtigten der Domdekan und einige Kapitulare das Schlößchen und stellten fest, daß das Gebälk vermorscht war und verschiedene Hauptmauern anstatt auf den Fundamenten auf den Gewölben aufgesetzt waren. Es wird überlegt, ob sich ein Umbau noch lohnt. Am 7. II. erst, nachdem der Bischof längst mit dem Gedanken eines Neubaues umgegangen war, beschließt das Domkapitel den Abbruch des Schlößchens (HKP 1720; Boll).

23 Es erscheint sehr wahrscheinlich, daß die Front des alten Schlößchens am Rennweg rechtwinkelig zur Front des Rosenbachischen Hofes stand. Deshalb war nicht nur eine Verschiebung, sondern auch eine Drehung der Achse nötig, um den Neubau »in bessere Regularität« und seine Achse mit derjenigen der Bastion zur Deckung zu bringen.

24 Der Umstand, daß bei starkem Wechsel aller übrigen Maße im Verlauf der Planung das Gesamtlängenmaß des Baues mit geringen Abweichungen von Anfang an konstant bleibt, ist dadurch zu erklären, daß dieses Maß durch einen örtlichen Rahmen von vornherein unverrückbar bestimmt war, und zwar einmal durch den die nördliche Platzwand bildenden schon bestehenden Rosenbachischen Hof, dann aber durch die Achse der Bastion, die man zugleich als Achse des ganzen Systems festhielt.
Die den Ehrenhof umrahmenden Flügel stimmen in den Maßen weitgehend mit dem Schlößchen am Rennweg überein, so daß es naheliegt, hier an einen Umbauplan des alten Schlößchens zu denken. Dem widerspricht jedoch die Verschiedenheit der Achsenabstände und weiterhin der Umstand, daß für die gewaltige Längenausdehnung des im Grundriß Abb. 11 gegebenen Baues gegen den Rosenbachischen Hof zu unmöglich Platz gewesen wäre, wenn man das alte Schlößchen als Kern der Neuen

Anlage beibehalten hätte. Eine gewisse Beeinflussung durch das Schlößchen mag bei Entstehung des Planes immerhin bestanden haben.

25 Das Langhaus umfaßt drei Achsen des Pavillons und drei Achsen der Rücklage, von denen wieder eine durch eine schmale Empore auf zwei Stützen abgetrennt wird, so daß die durch den Pavillon bedingte Erweiterung des Raumes nach der Seite an einer wenig günstigen Stelle eintritt.

26 Die starke Ausladung ist nur zu erklären durch die Absicht des Bischofs, eine Straße die Gartenfront entlang zu führen, ein Plan, der von *LF* aufs heftigste getadelt wird, weil dadurch der Garten vom Schloß getrennt werde. Bitter schreibt er, es sei »oleum et opera vergebens« (Brief an *FC* v. 13. II. 20; Boll).

27 Eckert (S. 28) hat dies richtig erkannt, wie er auch als Erster die Kurvenfeindlichkeit *N*'s, von der später noch zu sprechen sein wird, feststellte.

28 *N* ist um die Jahreswende zum Hauptmann befördert worden (Boll, Vorgesch.).

29 Es ist wohl möglich, daß wir hierbei an die oben besprochene früheste Wzbgr Planung denken dürfen, die in ihrer Trockenheit den Beifall des Bauherrn von Pommersfelden und der Favorite begreiflicherweise nicht finden konnte.

30 Boll, Vorgesch.

31 Lohmeyer *(Joh. Luk. von Hildebrandt* und das Mannheimer Schloß; Mannheimer Geschichtsblätter 1920, Nr. 11/12) hat über diesen Wettbewerb zuerst berichtet, wie er auch schon Hinweise auf die Beziehungen *Hildebrandts* zur frühen Residenzplanung und *Loysons* zur Bauleitung brachte.

32 Vgl. Anm. 17.

33 »Gian Lucca« ist der oft gebrauchte Künstlername *Hildebrandts*.

34 Boll, Vorgesch

35 Wie vor.

36 Wie vor.

37 Mitget. v. Boll. So reizvoll es wäre, die Wandlungen, die das Mainzer Projekt im Februar und März 1720 in Würzburg durchzumachen hatte, im einzelnen zu verfolgen und so lehrreich dies zur Erkenntnis der Arbeitsmethoden der Zeit auch wäre, so konnte hier doch nur in ganz großen Zügen darauf eingegangen werden.

38 Die geringere Längenerstreckung bedingte einen erheblich größeren Abstand vom Rosenbachischen Hof, als derjenige, den die Ausführung dann eingehalten hat.

39 Am 2. III. berichtet *Erthal* an *LF*, daß sie wegen der Mezzane und der Stiege auf den Entwurf des *Jean Lucca* warten wollten. Dieser hatte geschrieben, er könne »ohne der mezzanen in der mitten mit seiner architectur nicht zurecht kommen« (Boll).

40 Diese Feststellung ist insoferne von größter Wichtigkeit, als sie uns die Gewißheit gibt, daß auch das »abgeänderte Mainzer Projekt« hinsichtlich der Fassadengestaltung im wesentlichen für Mainz *(Welsch)* zu buchen ist, auch wenn dies nicht schon aus stilistischen Gründen geschehen müßte.

41 Am 12. III. berichtet der Bischof an *LF*, daß das Schlößchen fast ganz abgebrochen, und am 31. III. an seinen Bruder *Franz Erwein*, daß es dem Erdboden gleich sei (Boll). In den Baurechngn. 1720 ist schon im Januar das Abbrechen der Öfen und am 20. II. das Abheben der Statuen und das Abdecken des Daches verrechnet.

42 Die zur Veranschaulichung des »abgeänderten Mainzer Projektes« beigezogenen Pläne und Stiche stammen natürlich nicht alle und nicht unmittelbar aus der Zeit der Bausitzungen des Februar. Sie verteilen sich auf die Zeit vom Februar 1720 bis zu *N*'s Pariser Studienreise (Jan. 1723). Daß diese ganze Zeit über am »abgeänderten Mainzer Projekt« keine Veränderungen vorgenommen worden sind, ist nach allem, was wir von den Arbeitsmethoden der Zeit und den Neigungen des Bauherrn wissen, ausgeschlossen. Ob das Bild, das wir uns vom Stand der Planung jener Zeit auf Grund der erhaltenen Pläne und Stiche machen können, nun zeitlich näher den Februarsitzungen von 1720 oder der Studienreise steht, läßt sich nicht sagen, da gerade in den Jahren 1721/22 die Baukorrespondenz spärlich wird.

43 Schon Eckert hat die Vermutung ausgesprochen, daß die französische Beschriftung der Maßstäbe (pieds oder piés und toises), soweit es sich nicht um die Pariser Entwürfe handelt, auf *Welsch* hinweisen könnte. Diese Vermutung ist ohne Zweifel richtig, und zwar scheint *Welsch* die toise zu 10 pieds zu rechnen, während die Franzosen die toise meist zu 6 pieds rechnen. Der damals völlig nach Westen orientierte *Welsch* beschriftet seine Pläne grundsätzlich französisch. Im übrigen zeichnen sie sich — gerade im Gegensatz zu den in Wzbg gefertigten — durch eine außerordentliche Sorgfalt und Sauberkeit der Darstellung aus, die sich unter anderem in einer angenehmen Flächigkeit der fast immer farbig lavierten Mauerschnitte äußert. Die Wzbgr Pläne dagegen tragen meist den Stempel einer wenig sicheren Hand, sind flüchtig in der technischen Zeichnung und meist in einer harten und wenig schönen Weise mit Tusche gedeckt.

44 Bis zum Gurtgesims entspricht der Plan vollkommen der tatsächlichen Ausführung (vgl. Abb. 15), von hier nach oben treten kleine Abweichungen in den Größen der Öffnungen, in der Dekoration, und besonders in der Gestaltung der Architektur über dem Hauptgesims und der Dachform ein.

45 Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß das Blatt von *Welsch* eigenhändig gezeichnet ist, was wenig wahrscheinlich ist. Ob und inwieweit *Welsch* überhaupt selbst als Zeichner in Betracht kommt, können wir heute noch nicht überblicken. Vielleicht bringt Lohmeyers in Aussicht gestellte Welsch-Monographie hierüber Klarheit. Sicher ist, daß die früheren Welsch-Entwürfe, etwa aus den Jahren 1719—21, eine andere und ungelenkere Hand zeigen als etwa der Entwurf zur »Kirche im Oval« von 1726 (Abb. 25). Dies ließe darauf schließen, daß entweder die eine Gruppe Büroarbeiten darstellt und die andere *Welsch*

eigenhändig zuzuschreiben wäre, oder aber, daß verschiedene Zeichner des Welschbüros als Urheber in Betracht kommen, wobei aber trotz aller Verschiedenheit doch eine starke Tradition in den Methoden der Darstellung, die von der Person des Architekten getragen wird, die Zusammengehörigkeit der frühen und späten Blätter wahrt. Im vorliegenden Blatt ist der Maßstab nicht von *Welschs* Hand beziffert. Eckert (S. 34) glaubt in den Ziffern *N*'s Hand zu erkennen, was wohl möglich ist. Das Blatt ist, wie die eingeschriebenen Buchstaben andeuten, in Wzbg dazu verwendet worden, entweder um Werkzeichnungen einzelner Teile herauszuziehen, auf die sich die Buchstaben beziehen (wie Eckert meint), oder aber, um einem Kontrakt mit dem Steinhauer zugrundegelegt zu werden. Die Frage der »Eigenhändigkeit« architektonischer Entwurfszeichnungen, mit der sich Hirsch (Skizzenbuch) viel beschäftigt, ist eine außerordentlich schwierige. Sie ist für *Hildebrandt, Welsch* und *N* noch nicht geklärt. Bei letzterem noch am meisten, da wir immerhin eine Reihe von absolut gesicherten eigenhändigen Freihandskizzen (Briefbeilagen; Baus. 355, I, fol. 37, 41, 44, 56, 57 u. Lohm. II Abb. S. 5, 8, 54, 109) besitzen, die allerdings von einer niederschmetternden Qualität sind (vgl. Anm. 226). Allein von *Joh. Dientzenhofer* kennen wir größere architektonische Entwürfe, die von ihm selbst und zwar vortrefflich, gezeichnet sind (UB Del. 2, Bl. 113—116 u. a.; Boll [Schönborn-Kapelle] hat festgestellt, daß der Stuckator *Hennicke* [vgl. Anm. 238, 267] im Dientzenhofer-Kreis umfänglich als Zeichner tätig gewesen ist). Über den hervorragenden Zeichner *Joh. Seitz*, der 1738 in *N*'s Büro nachzuweisen ist und seine Hand nicht verleugnen kann, vgl. Lohmeyer, Seitz, Heidelberg 1914. (Über die Zeichner in *N*'s Büro vgl. Anm. 151.)

46 Eckert (S. 35) hat diese Zusammenhänge richtig erkannt. Man könnte außer den dort angeführten Wiener Bauten noch manche andere Analogie finden, wie z. B. hinsichtlich der Verdachungen das Ministerium d. Äußern in Wien, *Hildebrandts* Hofburgentwurf und vor allem die Hoffassaden des Palais Rottal in Wien (das wir übrigens aus stilkritischen Erwägungen für ein unzweifelhaftes Werk *Hildebrandts* halten), für die Ohrenbildung an den Fenstergewänden das Schloß Mirabell in Salzburg, Kloster Göttweig und manche andere. Die Annahme, daß die Würzburger Fensterentwürfe (vgl. dazu Taf. 43—46 Text) aus einer Befruchtung *N*'s durch Wiener Eindrücke entstanden seien, erscheint natürlich gequält, seit wir das unmittelbare Eingreifen *Hildebrandts* in die frühe Residenzplanung kennen.
Ob die Entwürfe selbst nun aus Wien und aus dem Büro *Hildebrandts* stammen (von *Hildebrandt* selbst gezeichnet sind sie auf keinen Fall!), oder ob es sich — was uns wahrscheinlicher scheint — um Würzburger Repliken nach einem nicht erhaltenen *Hildebrandt*schen Residenzentwurf handelt, scheint ohne Belang. In die Reihe der *Welsch*'schen Entwürfe ums Jahr 1720 gehören sie jedenfalls nicht; dazu ist das Ornament zu flüssig und gut gezeichnet. Die von Eckert (S. 36) konstruierte Zusammengehörigkeit der »Neumannschen Bildungen« mit der Art *Fischers von Erlach*, insbesondere mit der Gartenfront des Palais Schwarzenberg (auf die Ovalrisalite bezogen) muß vollkommen abgelehnt werden. Rundbogige Fenster zwischen gekuppelten Pilastern sind Gemeingut des europäischen 18. Jahrhunderts.

47 Eckert (S. 37) hat auch diesen Wiener Einfluß (zu dessen Feststellung ein stilistisch geschärftes Auge Erfordernis ist) richtig erkannt. Seine Vermutung, daß die Balkontüre ursprünglich mit geradem Sturz geplant war, ist nicht sehr wahrscheinlich, nachdem ein früher Entwurf *Welschs* zu dieser Türe (UB Del. 3, Bl. 135v) ebenfalls den Halbkreisschluß zeigt. Außer diesem Entwurf steht ein zweiter von ausgesprochen *Welsch*'scher Prägung (UB Del. 3, Bl. 135v), das Einfahrtsportal der Nordblock-Mittelachse darstellend, den Wiener Bildungen gegenüber. Der von Eckert als Stütze seiner Vermutung angeführte Stich (abgeb. Eckert, Taf. VII, 1) ist eine ganz flüchtige und schlechte Arbeit. Er erscheint zuerst als Randstich zu *Neumann-Salvers* Thesenblatt von 1723 (vgl. Abb. 17 und Taf. 1), dann als Nachstich von *Joh. Salver* unter einem Porträt *FC*'s als Bischof von 1731 und endlich auf dem Titelblatt einer Wzbgr Landgerichtsordnung (»bey Philipp Wilhelm Fuckert«) von 1733. Eckert hat diesem Stich offenbar deshalb eine so große Bedeutung beigemessen, weil er für ihn den einzigen Aufriß aus der frühen Zeit darstellte, woraus geschlossen werden muß, daß er die ungleich wichtigere und später ausführlich zu besprechende Residenzvedute *Kleiners* (Abb. 19) unbegreiflicherweise nicht beachtete, oder aber annahm, daß ihre Entstehung mit dem Erscheinen des Stichwerkes (1740) zusammenfalle (vgl. dazu Anm. 50).

48 Hier ist eines der dem Barock geläufigen Beispiele von »Reißbrettarchitektur« im wahrsten Sinne des Wortes. Das Anstreben einer Symmetrie, die am Objekt selbst unmöglich in die Erscheinung treten, d. h. nicht mit einem Blick erfaßt werden kann, sondern lediglich in der Horizontalprojektion, auf dem Papier eine gute Figur macht, ja selbst bis zur Ornamentwirkung gesteigert wird (vgl. Kloster Weingarten auf Abb. 9), ist bei einer im übrigen so außerordentlich auf die rein optische Erscheinungsform eingestellten Zeit erstaunlich. Dieses Streben nach Bildmäßigkeit im Grundriß mischt sich dann gelegentlich mit gedanklichen Spielereien, wie sie z. B. das »Architektonische Alphabet« (Schwabach 1773) des Brandenburgisch-Ansbachischen Bauinspektors *Jean David Steingruber* darstellt, der die sämtlichen Buchstaben des Alphabets in Grundrissen zu herrschaftlichen Schlößchen formierte. Am wichtigsten zu dem Problem die architektonische Kompositionslehre *Joh. Friedr. Penthers* im II. Teil seiner »Ausführl. Anleitg. zur Bürgerlichen Bau-Kunst« Augsbg. 1745.

49 Hier der erste, später noch zweimal wiederholte (vgl. Text S. 39, 40,) Versuch *N*'s, die *Welsch*'schen Ovalrisalite zu verdrängen. *N*'s Widerwillen gegen die gekurvte Fassade geht so weit, daß er diese gelegentlich auch dort vermeidet, wo sie der Innenraum gebieterisch verlangt. In solchen Fällen hilft er sich für die äußere Erscheinung mit dem Polygon. Daß die Kurvenfeindlichkeit nicht nur eine Erscheinung seiner klassizistisch orientierten Frühzeit war, wie man annehmen könnte, beweist der Außenbau von Vierzehnheiligen.

50 Vgl. Kahn, Die Stadtansicht von Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte, Mchn. u. Leipzg. 1918, Nr. 25. — Die Mitwirkung *N*'s bei diesem Blatt (HV: XII. A. a. 110, ein anderes Exemplar im Kupferstichkabinett des Germ. Mus. Nürnbg. SP. 6177) von monumentalen Ausmaßen (vgl. Taf. 1 Text) dürfte sich auf die Bearbeitung des Topographischen, der perspektivischen Konstruktion und der geometrischen Grundlagen der Rahmenarchitektur beschränkt haben. Einen Nachstich der Stadtansicht brachte im selben Jahre (1723) der bekannte Nürnberger Geograph und Kupferstecher *Joh. Bapt. Homann* in den Handel (vgl. Kahn, Nr. 26; abgeb. ebda. Taf. 7), der jedoch lediglich eine verschlechterte Kopie darstellt und nichts Neues bringt (abgeb. auch Inv. S. 13, mit der falschen Datierung 1719). — Eckert waren die Zusammenhänge sowohl des *Homann*'schen Stiches wie auch der kleinen Residenzvedute unter dem Porträt *FC*'s (vgl. Anm. 47) mit dem Thesenblatt offenbar nicht bekannt, er hat jedoch trotzdem die Vedute in richtiger Erkenntnis ihrer Zusammenhänge mit den Pariser Planungen ins Jahr 1723 gesetzt und die Vermutung ausgesprochen, daß sie mit *De Cottes* Vorschlägen zusammenhängen könnte (S. 54 f). Diese Vermutung können wir nunmehr nach Auffindung der *de Cotte*'schen Planungen vollauf bestätigen. Die Kuppel über dem Pavillon der Gartenfront mit dem Herzogshut geht unmittelbar auf *De Cottes* Riß zur Gartenfront (Abb. 30) zurück. — Das Thesenblatt muß also auf jeden Fall n a c h *N*'s Pariser Reise entstanden sein. Es enthält merkwürdigerweise mehrere Stadien der Planung nebeneinander. Die große Stadtansicht gibt den Zustand des »abgeänderten Mainzer Projektes« v o r der Studienreise, die mehrfach besprochene Randvedute (Eckert, Taf. VII, 1) die Ergebnisse der Pariser Planungen (*de Cottes*) und eine weitere Randvedute in einem Rund-Medaillon eine Abart der Mainzer Planung (vgl. Anm. 51). Ein kleiner Stich, der mit den Darstellungen des Thesenblattes eng verwandt ist, befindet sich im Besitz von Dr. Bechtold, München. Er zeigt die Residenz aus der Vogelschau von der Stadt her (in der Symmetrieachse gesehen) mit den beiden Springbrunnen (die hier von Gittern, nicht von Kolonnaden umgeben sind, wie auf dem Rundmedaillon), dem Ehrenhofabschluß und der Ausgestaltung der Bastion wie auf der Hauptdarstellung des Thesenblattes, dagegen mit der Kuppel und dem Herzogshut der *de Cotte*schen Planung, wobei die Kuppel auf den Ehrenhofrisalit vorgerückt erscheint. Einen Nachstich dieses Blattes finden wir wiederum bei *Homann*, auf einer undatierten Landkarte des Fürstbistums Wzbg (Ducatus Franciae Orientalis . . . et Episc. Herbipolensis . . . von Joh. Bapt. Homann Norimbergae). Die Springbrunnen und der Garten sind dort weggelassen.

51 Selbst solche Einzelheiten wie die in *Welsch*s Lageplan und in einem Grundriß SE 290 eingezeichneten Ecktürmchen im vorderen Nordhof erscheinen auf dem Medaillon-Randstich des Thesenblattes wieder. Der viertelkreisförmige Ausbau hinter der Ovalkirche war bestimmt, die Verbindung der Gänge aufrechtzuerhalten, die sonst durch das Oval abgeschnürt worden wäre (vgl. SE 291, wo dies der Fall ist). Die Wiederholung in der südöstlichen Hofecke geschah aus Gründen der Symmetrie (vgl. Eckert S. 61).

52 Vgl. Kahn Nr. 32. — C. G. Scharold, »Beyträge zur älteren und neueren Chronik von Würzburg« I, 1821, S. 370 schreibt: »Aus derselben Überzeugung . . . . ließ ja schon der Fürstbischof *Christoph Franz von Hutten*, ein warmer Freund der vaterländischen Geschichte und Kunst, im Jahre 1725 die schöne Ansicht . . (der Marienkapelle) . . durch d. Mainzischen Ingenieur *Sal. Kleiner* abzeichnen und in Kupfer stechen, nebst mehreren anderen Kirchen und Gebäuden der hiesigen Stadt« (Hinweis von Dr. Kahn). Obwohl es naheliegend wäre, anzunehmen, daß *Kleiner* damals die sämtlichen Vorlagen (die jetzt das Kunstgesch. Mus. d. Univ. Wzbg, WHM 160, besitzt) zu dem erst 1740 erschienenen Stichwerk zeichnete, muß die Residenzvedute (Abb. 19) doch noch unter *JPF* entstanden sein, da sie dessen Wappen an mehreren Stellen, am deutlichsten auf dem Tor des Gitterabschlusses, trägt. Diese Annahme wird bestätigt durch einen Brief des *JPF* an *FC* nach Wien vom 3. XI. 1723 (Boll), in dem er schreibt, daß er Risse und »Abdrucke« (also Kupferstiche!) von der Stadt und seinen »führenden Gebäuden« sende. Daß dabei in allererster Linie der Residenzbau war, ist klar. Es entsprach auch durchaus dem Hang des Bauherrn zu Repräsentation und Prachtentfaltung, seine Bauten zu verewigen und der staunenden Welt vorzuführen, lange bevor sie vollendet waren.

53 Der Ursprung der vorübergehend in der Planung auftretenden »coupirten Dächer«, die nicht, wie bisher angenommen, auf *N*'s Pariser Reise zurückzuführen sind, kann jetzt genau bestimmt werden. In einem Brief des *JPF* an *LF* v. 25. X. 1722 (Boll) wird mitgeteilt, daß die Isolierung der Pavillondächer beschlossen worden sei, und diese Maßnahme teils mit praktischen (bessere Abführung der Dachwässer nach den Binnenhöfen), teils mit ästhetischen Motiven (»evitirung« der Dachrinnen an der Architektur) begründet. Damals war *Welsch* in Würzburg persönlich anwesend, *LF* (Brief v. 27. X. 1722; Boll) und der damalige Bauleiter *Joh. Dientzenhofer* erklärten sich mit der »Abschneidung der Dächer« einverstanden. Ob die frühesten Dächer tatsächlich in dieser Weise ausgeführt wurden, wissen wir nicht und eine Nachprüfung am Objekt ist nicht mehr möglich, da gerade der in Betracht kommende Teil des Dachstuhles (Nordwestecke am Rennweg) im Jahre 1896 abgebrannt und durch einen modernen eisernen Dachstuhl ersetzt ist (vgl. Abb. 56).

54 Eine Abweichung vom »abgeänderten Mainzer Projekt«, die darin besteht, daß anstatt der vom Bauherrn durchgesetzten fünf Öffnungen (drei Tore und zwei Türen) des Vestibüls hier nur drei Tore zu sehen sind, kann vielleicht damit begründet werden, daß der kurmainzische Ingenieur *Salomon Kleiner* bei der Darstellung der Residenz, die der Kurfürst natürlich mehr oder weniger als sein bzw. *Welsch*s geistiges Eigentum betrachtete, von seinem Herrn, dem die fünf Öffnungen ein Greuel waren, nicht ganz unabhängig gewesen ist. Der Stadtplan *Kleiner*s lehnt sich unmittelbar an seine Residenzvedute und an den »*Welsch*'schen Lageplan« an und bietet nichts Neues. Das Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäude deckt sich mit der Darstellung auf *Neumann-Salver*s Thesenblatt.

55 *N* schreibt am 11. III. 1725 an *LF*: ». . . ich habe auch unlengst Herrn Obrist Von Welsch undt anderen schreiben müssen, daß er seiner von hier habenden Gage keinen Zweiffel haben solle, sondern damit ferner hin continuirt wirdt, . . .« (Boll).

56 Das Blatt liegt in der Öffentlichen Bibliothek in Bamberg in der Mappe der unbestimmten Pläne. Die Beschriftung scheint zwar nicht von *Welsch*s Hand zu sein, weist aber wie die ganze Art der Anordnung des Maßstabes doch deutlich auf sein Büro. Die Darstellung zeigt in den figürlichen und ornamentalen Teilen, die im Gegensatz zur Architektur in Blei und halbfertig stehen geblieben sind, eine außerordentlich leichte und grazile Hand.

57 Diese Gründe bestehen darin, daß der maßmäßig mit dem Bamberger Aufriß übereinstimmende Schnitt (SE LXXII, Abb. 21) das von den Franzosen verworfene Pfeilersystem (vgl. Eckert S. 61 ff) im Erdgeschoß aufweist und daß ein mit diesem Schnitt eng verwandtes Blatt (SE LXVIII) von derselben Vornehmheit und Größe der Architektur wie jener über den Obergeschoßfenstern charakteristische *Welsch* - Ornamentik aufweist. Andererseits zeigt gerade dieser Schnitt, zu dem auch die aus Paris kommenden Entwürfe zu Fensterumrahmungen (Abb. 23, 24) gehören dürften, eine ungeheuer starke Abhängigkeit von der Schloßkirche zu Versailles (vgl. Eckert S. 62), die besonders sinnfällig wird bei einem Vergleich mit dem bei Brinckmann, Baukunst d. 17. u. 18. Jhdts. i. d. roman. Ländern (Handbuch d. Kunstwissenschaft), S. 212, Abb. 235 wiedergegebenen Stich. — Die starke Verwandtschaft des Ornaments am Geländer des Laternenumganges auf dem »Bamberger Aufriß« mit dem Brüstungsgeländer auf einem neuentdeckten Treppenschnitt Pariser Provenienz in der Bamberger Bibliothek (»Bamberger Treppenschnitt«; vgl. Anm. 86) und mit den Treppenschnitten aus Boffrands Kupferwerk (vgl. Abb. 33) ist vorläufig ungeklärt, da wir die Wechselbeziehungen zwischen Mainz und den Pariser Planungen der Jahre 1723/24 noch nicht überblicken können. — Die Absichten der Franzosen, die Kirche betr., sind bei Eckert (S. 61 ff) eingehend dargelegt. Die französischen Architekten wollten vor allem die Pfeilerstellung im Erdgeschoß durch Säulen (schlechthin »architectur« genannt) ersetzen, ein Vorschlag, den *N* schon 1722 (*LF* an *JPF* April 1722; Boll) während eines Aufenthaltes in Mainz gemacht hatte, der aber beim Bauherrn keinen Anklang fand und vielleicht auch an der Schwierigkeit und Kostspieligkeit der Beschaffung von starken monolithen Säulen aus edlem Material scheiterte (vgl. Eckert S. 62). Ein Grundriß (SE 310; abgeb. Eckert Taf. VIII, 2), der im Erdgeschoß Doppelsäulen zeigt, dürfte also dem Pariser Ideenkreis entstammen, und kann nicht zu dem Blatt SE LXX (Abb. 25) gehören, wie Eckert meint. Seine Auffassung erklärt sich wohl daraus, daß er den Grundriß auf das Obergeschoß bezog. Umgekehrt aber ist vielleicht der Grundriß mit Doppelsäulen (SE 309; abgeb. Eckert Taf. VIII, 1) ein Obergeschoßgrundriß und könnte als solcher zu SE LXX gehören.

58 Die Blätter weisen ein anderes, schlankeres Format der Öffnungen auf, als die Fenster im »Bamberger Aufriß« (vgl. Anm. 86). Ihre Zugehörigkeit zur Ovalkirche vermutet schon Eckert (Anm. 163), der sie dem Freiherrn *von Ritter zu Grünsteyn* zuzusprechen geneigt ist. Es erscheint jedoch viel wahrscheinlicher, daß es sich hier um Blätter handelt, die *N* von Paris nach Wzbg sandte. Er schreibt von dort am 10. III. 1723 (Lohm. I S. 26): »Die Zeignung der fenster zur Capellen werdte biß Montag unterthänigst überschicken . . .« und im Brief v. 16. III. 1723 (Lohm. I S. 29) heißt es: »Es folget hiebey von der Kirchen der Eußere auftrag eines fensters . . .« (vgl. Eckert S. 62 u. Anm. 198) und weiterhin ist von den »schnirckheln unter der fensterbanckh« die Rede, so daß wir es hier wohl mit den übersandten Blättern zu tun haben. Die Feststellung Eckerts (Anm. 163), daß der Maßstab Zahlen von *N*'s Hand trägt, bestätigt unsere Annahme. *N* mußte auf den von Paris übersandten Blättern, die zunächst nach Pariser Maß aufgetragen waren, den Wzbgr. Maßstab anbringen.

59 Alte Bezeichnung für »Geschenk«. Vgl. hierzu und zum folgenden Boll, Vorgesch.

60 Soweit wir es jetzt überblicken können, wurden von *Hildebrandt* in dieser frühen Zeit drei Projekte aufgestellt:
1. Die Risse, die er im Okt./Nov. 1719 in Eile in Wzbg anfertigte (vgl. Text S. 12) und die sich sicherlich nur mit dem Umbau des alten Schlößchens befaßten.
2. Dasjenige, das in Wien im Jan. 1720 ausgearbeitet wird und ebenfalls nur den Umbau des Schlößchens zum Ziel hatte.
3. Ein Neubau-Projekt, das in Wien im Febr. 1720 bearbeitet wurde und mit dem Mainzer Projekt in Konkurrenz treten sollte.
Die beiden ersten Projekte erledigten sich durch den Entschluß zum Neubau, das dritte wurde vom Mainzer Projekt geschlagen. *LF* schreibt darüber an *FC* am 25. III. 1720 (Boll): »den brouillon des Jean Luca seines Würtzburger Residenz riss Verstehe ich wohl und steht mir auch wohl an, außer daß ich besorge, das er Ep(iscopo) werde zu weitläufig sein . . .« und der Bauherr selbst schreibt an *FC*, daß das Projekt *Hildebrandts* zwar schön sei, aber doch hinsichtlich der »Magnifizenz« der Fassade wie auch der Einteilung der vier großen und zwei kleinen Höfe vom Mainzer Projekt übertroffen werde (Boll). Es ist höchst wahrscheinlich, daß *Hildebrandts* Planung im Gegensatz zur Mainzer eine Anlage mit pavillonartig auseinandergezogenen Massen darstellte (vgl. oben: »zu weitläufig«; es spricht auch eine Stelle im Brief *N*'s aus Mannheim v. 11. I. 1723 [Lohm. I, S. 6] dafür, wo von einem Pavillon mit einer Kuppel gesprochen wird, die *Hildebrandt* gezeichnet habe). Es ist uns zur Zeit von diesem frühen *Hildebrandt*'schen Entwurf noch keine Spur bekannt.

61 Brief *Franz Erwein*s aus Gaibach v. 14. IV. 1720 an *FC* (Boll). — Die offenen Bögen im Ehrenhof wurden tatsächlich ausgeführt (vgl. Anm. 114).

62 Brief des *JPF* an *FC* v. 24. VII. 1720 (Boll). Im Oktober/November 1720 wurde zur Beschaffung des für

den Residenzbau nötigen Wassers am »Neuen Thor« ein ein Pumpwerk mit Wasserturm errichtet (Baurechngn. 1720).

63 Am 16. Okt. 1720 (Boll, Schönborn-Kapelle).

64 Die Erscheinung der Halbgeschosse in der Fassade und insbesondere das häufig nicht zu vermeidende Einschneiden der Fenster in das Gebälk der Ordnung, wie es auch im Erdgeschoß der Residenz der Fall ist, bildet ein Problem, das die Zeit vielfach beschäftigt. So lesen wir in *Daviler-Sturm*'s Civil-Baukunst von 1725 (Anmerckung X, S. 387): »Ich habe die Halb-Fenster biß in den Unter-Balcken (gemeint ist das Gebälk der Ordnung) eingerücket. Nun ist es zwar ein Fehler / wenn man den Unter-Balcken gebrochen / und Stückweiß an einem Gebäude machet / oder auch mit Fenstern zerschneidet; weil es aber öffters kommet / daß man das obere Geschoß nicht gerne so hoch wie die andere machen will / ist man offt gezwungen das letztere zu thun. Solches meyne nun / könne wohl ohne Fehler geschehen / Wenn man die Einfassung / wie hier mit dem Unter-Balcken / zutreffen lässet«.
Damian Hugo von Schönborn, der Bruder des Würzburger Bauherrn und Bauherr von Bruchsal, schreibt 1726 an den Kurfürsten nach Mainz (Hirsch, Bruchsal S. 10) und verteidigt dabei seine »Mezzana« gegen die Vorschläge *Ritters zu Grünsteyn*, die dahin gehen, nach der »neuen französischen Mode« einen sogenannten »Verschlag in den Zimmern oder babilotschky« einzurichten. *Damian Hugo* schreibt, *H. von Ritter* habe die Räume des Halbgeschosses ». . . mit der neuen französischen Mode ersetzen wollen welche Mode Mein Frau Mutter sehlig schon vor 20—30 Jahr in ihrer Architectur hatt, nähmblich die sogenannte Verschlag in den Zimmern oder babilotschky, diese sagt er nennete man Consol und wollte Mir Mein ganzen inneren Stock deren voll machen, so ich unmöglich habe approbieren können, den alle Meine Zimmer hätten ihre Höhe verloren und wäre es ein seltsames Werk gewesen, wo die Leut einander auf dem Kopf tanzen und keiner ein Schritt thuen kann, daß der andere es nicht höhret«. Er führt schließlich für seine Mezzana den italienischen Geschmack ins Feld: »denn obschon es die Franzosen nicht bringen, so sieht man es doch zu Rom und Italien an den vornehmsten modernen Palästen . . .«. Unter dem erwähnten »babilotschky« können wir uns wohl nichts anderes vorstellen, als eine Zwischendecke in Höhe des Fensterkämpfers, womit dieses System der Gewinnung eines Zwischengeschosses, ohne daß dies in der Fassade in die Erscheinung tritt, als eine französische Erfindung bezeugt wird, während die ausgebaute Mezzane (wie ja schon der Name wahrscheinlich macht) aus dem Italienischen, vom römischen Palastbau her nach Deutschland gekommen ist. Daß auch am Würzburger Projekt das untere Halbgeschoß den Franzosen ein Greuel war, wissen wir aus *N*'s Briefen von der Studienreise (vgl. S. 32). In einer genialen Weise ist in Bruchsal dann die Verbindung der Halbgeschoßfenster mit dem Gebälk der Fassadenordnung an den Mittelrisaliten des Corps de Logis gelöst worden.

65 Boll, Vorgesch.

66 Die Briefe liegen im KAW Baus. 355 fasz. I. — Lohmeyer hat sie publiziert (»Die Briefe Balthasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723, Düsseldorf 1911) und mit weitgehenden, für die Baugeschichte des fränkisch-rheinischen Barock bedeutungsvollen Anmerkungen versehen, die heute allerdings in manchen Einzelheiten durch neuere, zum Teil von Lohmeyer selbst angestellte Forschungen überholt sind. Die Briefe der Studienreise werden im folgenden immer in dem bei Lohmeyer stehenden Wortlaut zitiert, ohne dies in jedem einzelnen Fall besonders zu bemerken.

67 Aus dem Nachlaß *de Cottes* liegen in Paris im Cabinet des estampes unter der Signatur »Topographie Etrangère, Bavière, Supplément non relié, grand format« fünf Entwurfspläne, die zur Würzburger Residenz gehören, und zwar:
1) 1193, Bleistift, 0,51/0,67 m; Grundriß des Hauptgeschosses, mit einem Maßstab in 10teiligen und einem in 6teiligen Pariser Toisen. Auf der Rückseite steht: »Plan du pallais de Wurzbourg l'architecque Neumann a Wurzbourg fait en 1723« und von anderer Hand: »Plan du Palais de Wurzbourg en Franconie fait en 1723, s'adresser a Mr. de Neumann architecte«.
2) 1194 (Abb. 29), Bleistift, 0,53/0,74 m; Grundriß des Hauptgeschosses, mit zwei Maßstäben in 10teiligen Pariser Toisen. Bez.: »Plan du premier Etage«.
3) 1195 (Abb. 28), Bleistift, 0,53/0,77 m; Grundriß des Erdgeschosses, mit zwei Maßstäben in 10teiligen Pariser Toisen und einem Maßstab in 24teiligen Würzburger Doppelruthen. Bez.: »Plan du rez de chaussée«, der Würzburger Maßstab: »véritable pié de Wurzbourg«.
4) 1196, Bleistift, 0,48/0,68 m; Grundriß des Hauptgeschosses mit einem Maßstab in 6teiligen Pariser Toisen. Bez.: »projet du pallais de Wurzbourg en province de franconie« und von anderer Hand: »Plan d'un Palais projeté pour l'Eveque de Wurzbourg«.
5) 1197 (Abb. 30), getuschte Federzeichnung (Dächer blau), 0,27/0,73 m; Aufriß der Gartenfassade, mit einem Maßstab in 6teiligen und einem in 10teiligen Pariser Toisen.
Der Pariser Werkschuh verhält sich zum Würzburger wie 1 zu 0,89945. Er mißt 0,3248 m, die sechsteilige Toise also 1,948 m. Die sechsteilige Toise hält 72 pouzes, die pouze wieder 12 Pariser Linien. (Im ersten Teil der *Penther*schen Bürgerlichen Baukunst [1744] eine außerordentlich wertvolle Zusammenstellung der Maßeinheiten des 18. Jahrhunderts.)

68 DAS DOPPELTE TREPPENHAUS, dessen Ausscheiden aus der Planung so oft und so unberechtigterweise beklagt worden ist, war also nicht eine Erfindung *N*'s, sondern eine Lieblingsidee des ersten Bauherrn, die dessen Streben nach Quantität ihren Ursprung verdankt. Eckert (S. 116) Anm. 166, 294, hat zuerst die in der Literatur immer wieder kritiklos aufgetischte Meinung von der großen Bedeutung des doppelten Treppenhauses und das kindliche Märchen von den Intrigen der französischen Architekten, denen *N* und sein doppeltes Treppenhaus zum Opfer gefallen sein soll, entsprechend gewürdigt. Wir sind sogar der Meinung, daß die symmetrisch gedoppelte Treppenanlage auch dem

Erdgeschoß nicht zu wesentlichem Gewinn geworden wäre, da die Einfahrtshalle bei ihrer verhältnismäßig geringen Höhe für das große Raumgefüge eine Einschnürung bedeutet hätte, die eine räumliche Auswirkung der riesigen Grundrißdimensionen nicht in dem Maße erlaubt hätte, wie man sich dies allenthalben vorzustellen pflegt. Daß schließlich die einseitige Anlage durch *FC* ausgeführt wurde, ist weder dem Einfluß der Franzosen, noch demjenigen *N*'s (vgl. Eckert S. 116, Anm. 295) zuzuschreiben, sondern lediglich der Überzeugung des Bauherrn und seines Architekten *(Hildebrandt)*. Allerdings war die Lebenskraft der Intention zum doppelten Treppenhaus ja schon mit dem Tode des *JPF* erloschen.

69 Deshalb ist im Brief *N*'s v. 15. III. 1723 nur von 2 Pavillons die Rede! (vgl. Eckert S. 51, Anm. 172).

70 Die Galerie an der Nordseite des Ehrenhofes ist wieder in Einzelräume aufgeteilt, der Flügel zwischen den beiden Südhöfen ist stark verbreitert auf Kosten des vorderen Südhofes, der durch die im Plan 1194 schon angedeutete Anlage von Nebenkabinetten hinter den Räumen der Stadtfront nochmals verkleinert wird. Der hintere Nordhof dagegen hat durch eine andere Anordnung der Nebenkabinette hinter den Räumen der Nordfront und durch die Verlegung der Nebentreppe in die südwestliche Hofecke annähernd seine ursprüngliche Ausdehnung wieder erhalten. Der Kirche wird durch eine nischenförmige Erweiterung des Hofes nach Süden unmittelbares Licht zugeführt, u. a. m.

71 Vgl. Eckert S. 47f, 57, Anm. 157. — Die Vermutung Eckerts, daß die Stiege in der *de Cotte*'schen Planung »immerhin noch von bescheidener Ausdehnung« gewesen sei, bestätigt sich also nicht.

72 Der Wassergraben der mittelalterlichen Schloßanlage hat sich in Frankreich, wo das Wasserschloß von jeher eine größere Rolle spielte als in Deutschland, bis tief ins 17. Jahrhundert hinein gehalten, wobei freilich seine Funktion den planmäßigen Absichten künstlerischer Natur dienstbar gemacht wurde (vgl. die frühen Formen der Anlage von Versailles).

73 In *N*'s Briefen ist weder von dem Abschluß des Ehrenhofes noch von dem Wassergraben die Rede. Wie dieser letztere im einzelnen geplant war, lassen die Pläne nicht erkennen, jedoch scheint Plan 1194 die Durchführung des Grabens über die ganze Ausdehnung der Stadtfronten vorzusehen. Rätselhaft ist, daß der Graben gerade in zwei Hauptgeschoß-Grundrisse eingezeichnet ist, während er in dem Erdgeschoß-Grundriß 1195 fehlt.

74 Bei Annahme dieses Vorschlages hätten die Räume des Halbgeschosses nur von den Binnenhöfen aus belichtet werden können, was eine vollkommene Dunkelheit der Gänge und die Verlegung der Zimmer auf die Hofseiten zur Folge gehabt hätte. Diese für den praktischen Standpunkt unzweckmäßige Anordnung kennzeichnet den Formmenschen *Boffrand*, der die praktische Notwendigkeit unbedenklich der vornehmen Haltung nach außen opfert (vgl. auch Anm. 64).

75 Diesen Vorschlag hatte schon *de Cotte* gemacht. Die Ansichten der beiden Franzosen über die Gestaltung der Fassaden »conformiren« überhaupt ziemlich (vgl. Brief v. 12. IV. 1723).

76 Dort sind lediglich unter den Balkonen aus rein praktischen Gründen die kaum sichtbaren Fenster geblieben (vgl. Taf. 38).

77 Mit »s i e b e n B ö g e n« wurden die beiden seitlichen Rücklagen zwischen den Ehrenhof-Pavillons bezeichnet, die je sieben bogenförmig geschlossene Öffnungsachsen enthielten (vgl. Taf. 19). Auf Grund der Pariser Abänderungsvorschläge bremst *N* die Ausführung der im Bau befindlichen nördlichen »sieben Bögen« im Ehrenhof: »mit der anlegung derer Bögen in großen Hof, wan noch ein wenig eingehalten würdte . . . weilen mit Monsie boffrand noch nicht gar zum Ende . . .« (Brief v. 24. III. 1723).

78 Auch dieser Gedanke stammt von *de Cotte* und wurde von *Boffrand* dann in sein Kupferwerk »Oeuvres d'architecture« übernommen.

79 *De Cottes* erster Vorschlag, auf den »Sahl« (nachmaliger Kaisersaal) »Einen 8ecktigten Dom« zu setzen (Brief v. 8. III. 1723; vgl. Abb. 30), wird viel später dann, freilich in ganz anderem Geiste, von *Hildebrandt* verwirklicht.

80 BOFFRANDS KUPFERWERK »Oeuvres d'architecture, de Monsieur Boffrand Architecte du Roy et inspecteur général des Ponts et Chaussées de France contenant les principaux Batiments Civils . . . en France et dans les Pays Etrangers . . . a Paris chez Pierre Patte Graveur MDCCLIII« bringt eine Reihe von geplanten und ausgeführten Bauten *Boffrands*, darunter auch die Würzburger Residenz. Sie ist auf 6 Platten dargestellt, und zwar:

F 1 Plan du Rez de Chaussée
F 2 Premier étage
F 3 Facade . . . . du coté de la cour (vgl. Abb. 36)
F 4 Facade . . . . du coté du Jardin (vgl. Abb. 37)
F 5 Profil de l'Escalier de Wurzbourg par le milieu de sa longueur (vgl. Abb. 33)
F 6 Profil du corps de logis entre cour et jardin.

Die Grundrisse sind im Gegensinn, rechts und links spiegelbildlich vertauscht, dargestellt. Zu F 6 ist eine Teilvorlage (blaugrau getuschte Federzeichnung) in der Bibliothek zu Bamberg, Mappe der unbestimmten Pläne erhalten (vgl. Anm. 86).

Im »Avertissement« zu den Residenzstichen lesen wir: »Le projet general du Palais de Wurtzbourg en Franconie a été formé en premier lieu par S. A. Mgr. l'Evecque de Wtzbg, et par Mr. Neumann habile architecte; Sur lequel projet le Prince proposa a Mr. Boffrand d'aller en 1724 sur les lieux, ou il les redigea et fit les Plans, Elevations et Profils, tels qu'on trouve ici". Nach einer kurzen Beschreibung der Gebäude-Einteilung, wobei die Einfahrt für Wagen und Pferde als etwas Außergewöhnliches und typisch Deutsches hervorgehoben wird, ist von bautechnischen Dingen die Rede. Die in Deutschland zur Verfügung stehenden langen und leichten (im Gegensatz zur französischen Eiche!) Bauhölzer, die Ge-

schicklichkeit der Zimmerleute im Abbinden des Holzwerkes, die Herstellung der Weißdecken und Stuckaturen mit Haarkalkmörtel auf Rohrmatten mit Messingdraht (im Gegensatz zur französischen Technik mit Gips auf Eichenlattung) und endlich das Aufsetzen der Zwischenmauern auf die Kellergewölbe beschäftigen den Franzosen in der Hauptsache.

Boffrand kannte die Residenzplanung wohl nur in der Form des »abgeänderten Mainzer Projektes«, denn mit dem Tod des *JPF* (1724) war die Verbindung mit Paris vollkommen gelöst. *N* und der auf seinen Bau außerordentlich stolze *JPF* hatten *Boffrand* über die entscheidende Mitwirkung der Mainzer bei der Planung entweder keine Mitteilung gemacht, oder aber dieser hat sie aus Höflichkeit gegen den Bauherrn bewußt verschwiegen. Die Armseligkeit und technische Unvollkommenheit der in den Schnitten des Kupferwerkes gegebenen Dachstühle läßt die Bewunderung des Franzosen für die deutsche Zimmermannskunst allerdings berechtigt erscheinen. Die im »Avertissement« gezogenen Vergleiche zwischen deutschen und französischen Techniken mahnen eindringlich, die technischen Voraussetzungen als Faktoren der Stilbildung nicht zu übersehen oder gering einzuschätzen: so mußte z. B. die Überwölbung des Treppenhauses mit einem großen Gewölbe ohne Stützen, wie sie *N* später durchführte, den Franzosen schon deshalb fernliegen, weil für sie, die gewohnt waren, mit ihren kurzen, schweren Eichenbalken zu arbeiten, ein freitragender Dachstuhl von der erforderlichen Spannweite gar nicht in Betracht kam.

Daß *Boffrand* 1724 tatsächlich in Wzbg war und in die Planung eingriff, werden wir noch zu betrachten haben (vgl. Text S. 35).

81 Der »ZWERG UNDT FLANQUE BAW« zwischen den beiden Nordhöfen spricht dafür (vgl. Text zu Taf. 30). Eckert (S. 70 u. Anm. 214) hat die Theorie, daß wir es in den Bogenfensterumrahmungen des Querbaues mit den ursprünglich für das Langhaus der *Boffrand*'schen Kirche bestimmten zu tun haben, überzeugend begründet. Daß die Bildhauerarbeiten (Fensterbrüstungen und Schlußsteine) erst 1726, also unter *Hutten* bezahlt werden, braucht obigem nicht entgegenzustehen; denn man kann trotzdem annehmen, daß sie noch vor dem Tode des ersten Bauherrn (August 1724) in der Werkstatt begonnen waren und dann erst bei Errichtung des Querbaues (1725) geliefert wurden. Auch ist es keine Seltenheit, daß die Bezahlung erst einige Jahre nach der Lieferung erfolgt. Die Pfosten der eingesetzten Rahmen der Normalfenster sind aus Stein, die Stürze merkwürdigerweise aus Holz.

Die Zumauerung der ursprünglich offenen Erdgeschoßbögen (vgl. Text zu Taf. 30) hat ebenfalls schon Eckert festgestellt. Sie muß in den Jahren 1745—50 erfolgt sein, da ein Plan von 1745 (SE 323) die Bögen noch offen zeigt, während sie auf dem Übersichtsplan von *I. M. Fischer* (Abb. 52), der um 1750 zu setzen ist, bereits geschlossen sind.

82 Eckert (Zentralblatt der Bauverwaltung, 1921 S. 403) hält den Aufriß der Gartenfront für eine eigenhändige Zeichnung *N*'s. Nach den wenigen, aber sehr charakteristischen einwandfrei authentischen Handskizzen (vgl. Anm. 45) und den mit großer Wahrscheinlichkeit ihm zuzuschreibenden geometrischen Zeichnungen (vgl. Abb. 41) *N*'s erscheint die zeichnerische Qualität dieses Risses für seine Hand immer noch viel zu gut. — Es ist möglich, daß der Aufriß, der von *N* unterschrieben ist, mit dem »Auftrag gegen den point der Pastion undt garten« und der Grundriß mit dem »Plan des Hauptstocks« identisch ist, von denen *N* am 18. I. 1725 (Boll) schreibt, daß er sie an *LF* übersandt habe. Der Aufriß trägt auf der Rückseite die handschriftl. Bemerkung »Bamberger Residenz«, ist also vielleicht aus Bambg., wo sich *LF* im Jan. 1725 aufhielt, später nach Wzbg gekommen und entweder hier oder dort mit der falschen Bezeichnung versehen worden.

83 Außer dem Entwurf Del. 3, Bl. 136 v (Abb. 35) sind noch zwei Entwürfe vorhanden (Del. 3, Bl. 133 v), die beide Halbalternativen des ersteren im ganzen geben. Eckert (Anm. 163), der die Zugehörigkeit dieser Blätter schon richtig gefühlt hat, ohne sie jedoch als Einzelzeichnungen zum Riß der Gartenfront (Abb. 31) zu erkennen, was zuerst durch Boll geschah, ist geneigt, sie *Ritter zu Grünsteyn* zuzuschreiben, jedoch sind die Anhaltspunkte hierfür nicht genügend begründet, zumal der stilistische Vergleich mit den Fenstern des Mainzer Deutschordenshauses nicht stichhaltig erscheint.

84 Die vier Achsen der Rücklagen neben dem Mittelrisalit sind nunmehr durch drei Öffnungen zwischen Dreiviertelsäulen ersetzt. Ein mit dem Grundriß Abb. 32 zeitlich eng zusammenhängender Planausschnitt des Treppenhauses (SE 299) zeigt die Anwendung der Balusterbrüstung konsequent auch bei den auf die hier wieder eingeschobenen kleinen »Wasserhöfchen« mündenden Öffnungen durchgeführt. Die kleinen Höfe waren durch die Pariser Planungen ausgeschaltet worden.

85 Der Eindruck einer trockenen Reißbrettarchitektur ist in den Grundrissen des Stichwerkes dem Grundriß Abb. 32 gegenüber noch gesteigert und die Aufteilung der großen Räume in kleinere Kabinette und Nebenräume noch weiter getrieben, so sind vor allem die beiden Galerien zu seiten des Ehrenhofes in Wohnräume mit Nebenkabinetten aufgeteilt. Die Art, wie dies geschehen ist, läßt jede tiefere architektonische Durcharbeitung vermissen und trägt den Stempel eines äußerst oberflächlichen Schematismus. Dabei tritt mit Ausnahme der beiden durch die Ovalrisalite bedingten gekurvten Räume eine erstaunliche Beschränkung auf rechteckige Raumgrundrisse zutage, die uns (etwa im Gegensatz zu *Welsch* und *de Cotte*) bei *N* wieder begegnet.

86 Freilich wäre diese Abhängigkeit viel stärker geworden, wenn nicht durch den Tod des ersten Bauherrn schon kurz nach dem Einsetzen der Pariser Einflüsse diese wieder ausgeschaltet worden wären (für das Kirchenprojekt vgl. dazu Anm. 81). Denn eine Reihe von Zusammenhängen, die wir heute noch nicht klar überblicken können, gibt zu denken: »Der „Bamberger Treppenschnitt" (vgl. Anm. 57), einen Querschnitt durch das Vestibül mit Blick gegen die Treppe darstellend, deckt sich

mit dem entsprechenden Teil des Schnittes F 6 in *Boffrands* Kupferwerk geradezu im Sinne einer Vorlage und zeigt gleichzeitig in der Dekoration und in der Art der Darstellung eine starke Zusammengehörigkeit mit dem »Bamberger Aufriß« (Abb. 22), im architektonischen System aber mit einer Reihe von Grundrissen (299, 304, 306) der SE. So zeigt die Blendnischen unter den äußeren Treppenläufen des Vestibülschnittes der Grundriß SE 304, derselbe, der am Rande den Schnitt Abb. 34 trägt und der völlig von Welsch beschriftete Grundriß SE 306. Die charakteristische Ausbildung der Gewölbestützen als viergekuppelte Säulen mit einem Mittelkern (im Horizontalschnitt sternförmig) zeigt der Grundriß SE 209, der höchstwahrscheinlich eine Beilage zum Brief *N*'s v. 2. IV. 1730 an *FC* (Lohm. II S. 6) gebildet hat. Die Beziehungen zwischen Mainz und Paris scheinen doch ziemlich enge gewesen zu sein (vgl. dazu den Briefwechsel zwischen *LF* und *Boffrand* v. 22. VIII. 1724 bis 5. II. 1728; Boll).

87 *LF* an *FC* nach Wien v. 19. V. 1723 (Boll). In den Baurechngn. 1723 werden schon Schieferdeckerarbeiten verrechnet (261 fl).

88 MODELLARBEITEN zur Residenzplanung: Schon 1721 (Okt.-Dez.) wird der Ebenist *Ferdinand Blitzner*, der von Pommersfelden kommt, für Modellarbeiten bezahlt. 1722 arbeitet er 29 Wochen an einem Residenzmodell, der Drechsler *Schlereth* unterstützt ihn im Mai dieses Jahres. — Am 16. X. 1722 schreibt *LF* an *JPF* aus Pommersfelden: »worinnen es sonderheitlich auf ein ordentliches Riß-Projekt u. M o d e l f o r m i r u n g ankommen dörffte um zu sehen was die vorhabende Erniedrigung für einen effekt u. Form in der Architektur mache« (Boll) (vgl. Text S. 25). — 1723 wird der Modellschreiner *Benedikt Schlecht* bezahlt, im Herbst dieses Jahres arbeitet *Carlo Antonio Castelli* »a. d. Modell der neuen hochfürstl. Residenz u. Hofcapellen«. Drechsler liefern ihm kleine Holzsäulen und allerhand »Gipswerk« für das Modell. — 1724 arbeitet der Schreiner *Servatius Arendt* mit zwei Gesellen am Modell; *Schlereth* liefert für das »Gipsmodell« »150 pallunster, 12 große jonische Säulen u. 12 Composita«, für das »kleine Modell« 650 »pallunster«, dorische, jonische und komposite Säulen. — 1725 arbeiten *Schlecht* und *Arendt* wieder an einem Modell. — 1733 erhält *Nicolaus Cann* 6 fl. für zwei Modelle der Schloßkirche. 1738 arbeitet Schreiner *Grohe* für »verschiedene Holzmodell« und 1745 wird *Benedikt Schlecht* wieder als meistbeschäftigter beim Residenzmodell genannt (*N* 23. V. 45; Lohm. II, 163): ». . . da der erste Schreiner von Residenzmodell und alle die vornehmste Arbeit ohne Klag gemacht«. 1764 und 1770 werden dann wieder Modelle für die Neuanlage des Gartens und 1774 für die »rothe Treppe« gearbeitet, Hofbildhauer *(Wagner)*, Schreiner *(Schlecht)* und Drechsler dafür bezahlt und »Wolle und Faden« verrechnet (Baurechngn).

89 Boll, Vorgesch. S. 7, Anm. Es ist wohl möglich, daß manche Anregung, die man bisher auf die Studienreise zurückführte, erst bei *Boffrands* Aufenthalt in Wzbg gegeben wurde.

90 Wild, Lothar Franz von Schönborn, Heidelbg. 1904. — Wilds Arbeit, die, seinerzeit zu wenig beachtet, schon eine Fülle von Anregungen zur fränkisch-rheinischen Baugeschichte gegeben hat, ist auf Studien in den Schönbornschen Archiven aufgebaut und enthält manchen wichtigen Hinweis, der schon früher zu einer Umwertung der Stellung *N*'s zum Residenzbau hätte führen können.

91 Eine eingehende Schilderung seines Todes gibt der Hoffourier *Anton Glaser* im 1. Bd. seiner kulturgeschichtlich außerordentlich wichtigen Aufzeichnungen (HV Ms f. 30a) über den Wzbgr Hof (vgl. Anm. 251).

92 So ließ er, um einen freien Prospekt aus der Hofstraße auf die neue Residenz zu schaffen, mehrere Gebäude abbrechen, ohne die Besitzer um ihr Einverständnis zu befragen. Aus dem Dom ließ er Altäre entfernen, um an ihrer Stelle Musikkapellen einzurichten (Boll).

93 Eine so tendenziös inspirierte Auffassung, daß das fürstliche Bauwesen des 18. Jhdts. auch dem Volke eine Herzensangelegenheit gewesen sei, wie sie z. B. Höver in einem auch sonst aller historischen Grundlagen entbehrenden Aufsatz »Bei den Fürstbischöfen Schönborn« (Sammler 1920 Nr. 123) vertritt, muß als unverantwortliche Geschichtsklitterung zurückgewiesen werden. Wenn es aber darauf ankommen soll, die Verdienste der Familie *Schönborn* um die deutsche Barockbaukunst zu werten, so genügt es, mit klaren Augen und empfänglichem Sinn vor die durch den souveränen Willen ihrer Mitglieder gewordenen Denkmäler hinzutreten, man braucht dazu die Geschichte nicht zu fälschen! Daß die Bürgerschaft an den großen Bauunternehmungen der Fürsten, durch die die Steuerlast begreiflicherweise außerordentlich vermehrt wurde, nicht immer eine reine Freude haben konnte, vermag uns folgender Eintrag in den Baurechngn. des Jahres 1732 anschaulich zu machen: »802 fl., diese Summe haben die dahiesigen Bürger und Beisaßen für ihren Contributions-Rückstand m i t S c h a n t z a r b e i t im Faulenberg (Steinbruch für den Residenzbau) a b v e r d i e n t«. Der Hoffourier *Glaser* berichtet in Bd. 1 seiner Erinnerungen (HV Ms. f. 30a) über die Bautätigkeit unter JPF: »bey diesem letzt abgelebten gnädigsten Fürsten u. Herrn ist sehr starck gebaut worden, so wohl durch schantzen der unterthanen, welche bey 5 bis sechshundert wochendtlich von dem land haben herein in die statt gemüst und acht tag weis ablösen müssen undt seind solche hier in der statt unter die bürger eingwartirt geworden, worvon niemant frey gewesen wie auch die Klöster nicht undt alle beysaßen haben die gwartier geben müssen . . .«

94 Nach frdl. Mitteilg. d. H. Lockner.

95 Boll. — In den Jahren 1724—29 verschwinden *N*'s Unterschriften aus den Fortifikationsbaurechnungen (Kriegsarchiv München). *N* scheint also im Militärbauwesen ersetzt worden zu sein, was wohl mit seiner bekannt Schönbornischen Gesinnung zusammenhängen könnte. Da allerdings im Jahre 1725 außer *N* noch zwei hochstiftische Ingenieuroffiziere festzustellen sind (Boll), kann es sich auch um eine Neuregelung der Arbeitsteilung unpolitischer Natur handeln. In einem Brief des

LF an *N* v. 26. I. 25 (Boll) ist von des letzteren Feinden die Rede, die durch eine Chargenerhöhung des damaligen Majors *N* von dessen Wert überzeugt werden sollten.

96 HKP 15. I. 1725.

97 HKP 15. I., 4. IV. u. 10. X. 1725.

98 *N* berichtet unterm 11. III. 1725 an *LF*: »ich habe auch unlengst Herrn Obrist Von Welsch undt anderen schreiben müssen, daß er seiner Von hier habenden Gage keinen Zweiffel haben solle, sondern damit ferner hin continuirt wirdt«. Daß dies in der ganzen Regierungszeit *Huttens* geschehen ist, beweist das HKP v. 31. VIII. 1729: »Nachdeme H. Obrist u. Ingenieur Welsch zu Mainz dahier in Bausachen viele Jahr nicht gebraucht, gleich wohle aber von ihme jährlich 400 fl fr. für eine Besoldung gezogen werden . . .«. Es ist anzunehmen, daß *Welsch* unter *Hutten* seinen Gehalt im wesentlichen für Leistungen auf dem Gebiet der Kriegsbaukunst bezogen hat.

99 *N* an *LF*, März 1725: »wie dan auch ahn den fligel in haubthoff der Residentz woh die bögen seindt gegen den Corpsdelogi zu fortfahren".

100 Rein äußerlich sind die bis zum Tode *Huttens* errichteten Bauteile daran zu erkennen, daß die Kartuschen in den Fensterverdachungen des Hauptgeschosses nur den Herzogshut, die späteren aber auch die Kaiserkrone tragen (zuerst festgestellt von Lockner; vgl. Taf. 45, 47).

101 Die Ostseite des Daches auf dem hinteren Nordpavillon im Ehrenhof trägt alle Sparren, obwohl sie zum größten Teil im Dachraum des Corps de Logis steckt. Diese Seite war also einst gedeckt und bildete den Dachabschluß des Nordblockes gegen Osten, bis dann viel später (siehe Abb. 27) erst das Corps de Logis angebaut wurde.

102 S. Text S. 84 ff. u. Anm. 228 ff. — HKP 11. VI. 1728 wird »approbirt«, daß die »balunster« nebst Fuß- und Brustgesims an zwei Stiegen gesetzt werden.

103 Lockner.

104 HKP v. 15. X. 1729: *Welsch* soll mitgeteilt werden, daß seine »Bestallung« mit dem letzten Todesfall, da auch nichts mehr gebaut worden, »abgestorben« und wirklich »cessirt« sei (Boll). *Welsch* scheint sich aber damit nicht zufrieden gegeben zu haben; denn unterm 4. II. 1730 (Scharold, Mat. fol. 577/78) wendet er sich nochmals an *FC* mit der Bitte um Erneuerung seines Decrets, mit dem Bemerken, daß er das »Salarium« vom verflossenen Jahr nicht erhalten habe. Zur Begründung schreibt er: ». . . in ansehung meiner vielfältigen treuesten Diensten und arbeith, davon die von mir projectirte und aufgeführte Wercker sattsamb bezeugen«. —

105 Aus einem italienischen Briefe *FC*'s an *Hildebrandt* v. 25. XI. 1731 (Baus. 355). Schon die Anrede »Mlto Illustre e Caro Sigre di Hillebrand« und der Briefschluß »con che resto con special affetto« dem bürgerlichen *Hildebrandt* gegenüber beweisen, wie sehr *FC* in ihm den Künstler verehrte und wie vollkommen anders sein Verhältnis zu ihm war als etwa zu *N*, mit dem er stets im kurzen Befehlston verkehrt, und den er stets mit »du« anredet (ausgenommen den auffallend freundlichen Brief v. 6. VI. 41; Baus. 355). Das enge Zusammenarbeiten *FC*'s mit *Hildebrandt* erhellt unter anderem aus der Form, in der die Aufträge für *N* nach Wzbg gesandt werden. Entweder liegen die eigenen Aufstellungen *Hildebrandts* in demselben Umschlag und tragen dasselbe Datum wie ein Brief *FC*'s, der sich auf jene bezieht (z. B. Brief v. 24. IV. 1734 aus Wien; Baus. 355), oder *FC* hat eigenhändige Notizen und Randbemerkungen in *Hildebrandts* Aufzeichnungen gemacht (z. B. »Specification, was Herr Obstltnt. Neumann schicken muß« v. 29. VII. 1730 [Baus. 355] aus Schloß Schönborn, wo man sich *FC* und *Hildebrandt* oft gemeinsam planend beisammen zu denken hat).

106 Mehrmals — darunter schon im April 1730 — wünscht *FC* »*N*'s Gedanken ordentlich auf einen großen Maßstab zu empfangen«, dann am 18. VII. 1730 »von dem ganzen Bau einen völligen und richtigen Riß in einem größeren Maßstab, sonderlich aber von der eigentlichen Architectur« und am 29. VII. 1730 kommt von Schloß Schönborn eine »Specification, was der Herr Ob.-Ltnt. Neumann schicken muß« von *Hildebrandts* eigener Hand. Daß sowohl die Risse des schon bestehenden Bauteiles wie auch die »Gedanken« *N*'s lediglich als Unterlagen für *Hildebrandts* Bearbeitung gedient haben, das geht aus der Form, in der *Hildebrandt* diese Unterlagen verlangt, zur Genüge hervor und der Nachsatz »die geänderte Riß« werden »zu Deiner (*N*'s!) Nachachtung« zurückgeschickt, kennzeichnet die Bedeutung dieser Plansendungen. Am 6. IX. 38 schreibt *FC* an *N*: »der Hauptriß des Gartens und Probsthäusergebäues ist dem Ingegnere von Hilldbrandt zu Vernehmung dessen Gedanken baldmöglichst zu überschicken« (Baus. 355).

107 Abgeb. Lohm. II S. 5.

108 Der Stil der Zeichnung und die hier geradezu kraß in allen Bildungen auftretende Kurvenfeindlichkeit sprechen dafür. *N* behielt eine Kopie des Planes mit derselben Buchstabenbezeichnung zum Zwecke einer kurzen gegenseitigen Verständigung zurück (vgl. Lohm. II S. 2). Diese Art der brieflichen Verständigung treffen wir im Briefwechsel häufig wieder.

109 Daß gerade die Gestaltung der Ehrenhof-Portalwand als des repräsentativsten Teiles des ganzen Baues vom Bauherrn dessen bevorzugtem Architekten *Hildebrandt* übertragen werden wollte, versteht sich von selbst. Es wird uns aber außerdem bezeugt durch den italienischen Brief (vgl. Anm. 105) des Bischofs an *Hildebrandt* v. 25. XI. 31 (Baus. 355), in dem er schreibt: »Übrigens würde mich Herr Hildebrandt verpflichten, wenn er mir im kommenden Jahre seinen Gedanken über das Portal (= Ehrenhofabschluß) . . . . mit Zeichnung der Fassade des großen Hofes dieser Residenz übersenden wollte . . .«.

110 *N* war schon kurz nach dem Regierungsantritt *FC*'s in Wien gewesen: am 28. VIII. 1729 erhält der »Stuckmaior« *N* 500 fl. »Reißgeld« nach Wien, am 28. IX. muß er noch dort gewesen sein, Anfang Dez. ist er

wieder in Wzbg nachweisbar (Brief *N*'s an *FC* v. 18. XII. 29; Lohm. II S. 1) und zwar als »Obristlieutenant« (Boll). Er ist also im Herbst 1729 von *FC* in Wien — wohl als Belohnung für die unter *Hutten* der Familie *Schönborn* geleisteten Dienste — in seinem militärischen Rang erhöht worden. Die Reise zur Wiener Bausitzung des Jahres 1730 führte *N* über Böhmen (Prag, Wachau?) und über München (Nymphenburg, Schleißheim!) und Regensburg nach Wzbg zurück; sie dauerte vom 20. Aug. bis 10. Okt. (Baus. 355).

111 Über *N*'s Kurvenfeindlichkeit vgl. Text S. 20, 39, und Anm. 49, 108.

112 Die Säulenstellungen am Kaisersaalpavillon der Gartenfront und am Portalrisalit des Ehrenhofes reichen noch durch das Hauptgeschoß, und zwar sind am Ehrenhofrisalit nur mehr die äußeren Säulen gedoppelt, während an der Gartenfront das Pariser System der vier Doppelsäulen beibehalten ist. Dagegen haben die beiden Mittelrisalite der Gartenfrontflügel keine Balkone mehr, sondern sind durch schwache Lisenen gegliedert, die drei Achsen ohne Rücksicht auf die innere Raumteilung zusammenfassen. Die den Kaisersaal und die Säulenstellung vor dem Ehrenhof-Portalrisalit enthaltenden Teile der Pläne sind ausgeschnitten und durch Tekturen ersetzt. Hier wurde also in Wien geändert. Die Kaisersaalwände sind durch Lisenen gegliedert, nur die zwei Mittelöffnungen der Langseiten sind von Vollsäulen flankiert, während die entsprechenden Säulen der Schmalseiten ausradiert sind.

113 Soweit aus den nicht ganz klaren Briefen zu entnehmen ist, will *N* die Lünette als eine Art blindes Fenster ausbilden und hintermauern, so daß das Fenster von außen die Bogenform behält, von innen aber wie die normalen Fenster der Stadtfronten mit geradem Sturz erscheint (vgl. Eckert S. 80).

114 Daß die Bögen des Erdgeschosses ursprünglich offen und nur mit Balusterbrüstungen geschlossen waren, beweisen die Nuten der Quaderung, die sich in die Leibungen (hinter die Fensterstöcke, also in den Innenraum) hineinziehen. Die Fensterstöcke sind stumpf, also ohne Steinfalz eingesetzt, die Nuten mit kleinen Holzkeilen geschlossen.

115 Daß sich *Hildebrandt* schon zu Beginn der Regierung *FC*'s mit der Veränderung der »sieben Bögen« beschäftigte, hat Eckert (S. 79 ff.) ausführlich dargelegt. Er irrt sich jedoch darin, daß er die Ausführung der Veränderung ins Jahr 1737 setzt und die zum Beweis angezogene Briefstelle (17. IV. 1737; Lohm. II S. 87, hier fälschlich 6 anstatt 7 Bögen) auf die Bögen des Hauptgeschosses bezieht, auch wenn das — wie zugegeben sei — dem alten Sprachgebrauch entsprechen könnte. Aber aus einem Brief *N*'s v. 18. IX. 1736 (Lohm. II S. 73 f.), in dem er über die Ausstattungsarbeiten in der Bischofswohnung berichtet, geht mit Sicherheit hervor, daß damals die normalen Fenster des Hauptgeschosses schon eingesetzt sein mußten. Dasselbe beweist ein Brief *FC*'s an *Byß* v. 28. IX. 1736 (Baus. 355) und eine Bezahlung, die der Holzbildhauer *Gg. Ad. Guthmann* (Baurechng. 1736) für »4 Fensterbögen im Audienzzimmer« erhält. Als terminus post quem für die Umgestaltung können wir das Jahr 1734 festhalten; denn am 24. IV. dieses Jahres gibt *Hildebrandt* aus Wien an *N* die Anweisung (Baus. 355): »die Fenster aber, weilen sie außen durchaus mit den anderen accordiren müssen, werden auch bleiben, wie sie seyndt, inwendig aber, um die Aushohlung in Proportion zu haben ... die Spaleten (Leibungen) werden aber nit in Bogen oben gehen, sondern gerade«. Zusammenfassend können wir also feststellen, daß die Fenster im Hauptgeschoß der südlichen seitlichen Ehrenhof-Rücklage zunächst (wohl im Sommer 1731) in derselben Form errichtet wurden, wie sie in der nördlichen Rücklage schon bestanden, und daß sie dann zwischen dem Sommer 1734 und dem Sommer 1736 — wohl gleichzeitig mit denjenigen der Nordseite — in die heute noch bestehende Form gebracht wurden (vgl. Anm. 77 u. 116, Taf. 19).
In dem oben angezogenen Bericht *N*'s v. 18. IX. 1736 ist von den »geweßen bögen in haubthof« die Rede. Es könnte sich dabei um die »sieben Bögen« handeln, wahrscheinlicher aber um die Bogenstellungen im Erdgeschoß der nördlichen Rücklage der Ehrenhof-Portalfront, deren Vorhandensein der Brief *N*'s v. 15. IV. 31 (Eckert S. 107; Lohm. II S. 29) bestätigt: »... gleich wie nun die bögen in den Corps de logi, deren 4 nicht nur schon gestanden, sondern auch die Architectur inwendig mit denen gehauenen stein stehet nembl. zur haubtstigen undt also continuirt biß in den andern hindern hof ...«. Man hatte demnach die Flucht der östlichen Abschlußmauer des nördlichen hinteren Ehrenhofpavillons wohl schon unter *JPF* im Erdgeschoß bis zum Ehrenhof-Mittelrisalit angelegt und damit zugleich die innere Wandgliederung der Stiegenhaus-Langseite gegeben. Da die seitlichen Portalfront-Rücklagen ursprünglich vierachsig gewesen waren (vgl. S. 48 u. Abb. 13, 16, 40, 48), nun aber nur mehr drei Achsen haben sollten, mußten die alten Bögen entfernt werden: *N* an *FC* 10. II. 1737 (Lohm. II S. 83) »die 2 alte bögen gegen den frühling in Zeiten bald abzuheben,« und *N* an *FC* 6. III. 1737 (Lohm. II S. 86) »... die 2 bögen seindt würckl. undt bereiths abgehoben ...«. Daß hier von 2 Bögen die Rede ist, während es sich ursprünglich (vgl. oben) um 4 handelte, ist vielleicht dadurch zu erklären, daß zwei schon früher abgebrochen worden waren.

116 Mit Brief aus Bambg. v. 5. III. 1737 (Baus. 355) schreibt *FC* ungeduldig an *N*: »... wir die Erinnerung tun, daß wegen der unteren arcada oder fenster in den Haubthoff und dem neuen gebau, wo wir einziehen wollen, um das Haus geschlossen zu halten, werde ... gesorget, umb selbe entweder wie in den Hauptstockh oder auf eine andere Art vor Wetter und zu sonstiger Sicherheit zu verwahren, worüber wir Dein gehorsamstes Parere erwarten«. Am 17. IV. 1737 (Lohm. II S. 87) berichtet *N*: »... die Zumachung der untern 6 bögen mit fenster gestellen ist mir zwar nicht betriben wordten, aber anjetzo gehet es, ...« (diese Stelle hat Eckert auf das Hauptgeschoß bezogen, vgl. Anm. 116). Und endlich eine eigenhändige Anweisung *FC*'s v. 21. VII. 1737 (Baus. 355) an *N*: »... zu trachten, daß die andere Bogenfenster auff alle weis beglaset ... wer-

den.« Im Sommer 1737 also dürften die großen Fensterstöcke in die »sieben Bögen« des Erdgeschosses der südl. Ehrenhofwand eingesetzt worden sein, während die Bögen im Erdgeschoß der nördlichen Wand erst um 1740 geschlossen worden sein dürften, da in diesem Jahre 170 fl für »6 Bogenfensterrahmen und eine doppelte Tür in Gang des Haupthofs Rosenbachs Seiten« verrechnet worden, die der Schreiner *Füssel* lieferte.

117 Über *N* als Zeichner vgl. Hirsch, Skizzb. und hier Anm. 226.

118 Die *Hildebrandt*-Grundrisse (Abb. 46, 47), die *N* zwei Tage vor Absendung seines Kirchenrisses erhält, zeigen einen Kirchengrundriß von sehr einfacher, im wesentlichen rechteckiger Bildung. Schon die Ähnlichkeit mit dem Grundriß von der Wiener Bausitzung (Abb. 40) läßt es als wahrscheinlich erscheinen, daß bei den *Hildebrandt*-Grundrissen der ganzen Anlage dem Kirchenproblem im besonderen noch kein Interesse zugewendet werden wollte, dagegen beweist der S. 42 angezogene Brief *FC*'s, daß *Hildebrandt* schon im Jan. 1731 ein gesondertes Kirchenprojekt, das wir im folgenden (vgl. S. 43) kennen lernen werden, bearbeitete (vgl. Eckert S. 92).

119 Der Grundriß trägt einen Maßstab von *Hildebrandts* Hand (vgl. seine Briefe und seine Altarentwürfe für Göllersdorf und Strantzendorf, SE V, XI, XIV, XIX), und es ist wohl möglich, daß sowohl er wie der Aufriß Abb. 43 eigenhändige Arbeiten *Hildebrandts* sind. Dagegen ist der Aufriß Abb. 44 wohl sicher eine getreue Nachzeichnung nach einem *Hildebrandt*schen Original.

120 Demgegenüber bricht Eckerts (S. 95) Versuch zu einer Ehrenrettung *N*'s durch die Zuschreibung eines Anteiles an der »Ausgestaltung der Idee« und an der Bildung des Gewölbesystems vollkommen zusammen. Auch der Nachweis »seiner Hand« in einzelnen Gliederungen, der leider nicht geführt wird, dürfte nur negativ ausfallen können, um so mehr, als es den Begriff »Neumanns Hand« für das Dekorative überhaupt nicht gibt. Daß *N* ein Modell zur Kirche gemacht hat, das wir nicht kennen, beweist natürlich für einen Anteil an der Konzeption der bestehenden Kirche gar nichts. Der sichtlich gequälte Versuch Eckerts, *N* an der Kirchenplanung zu beteiligen, zu einer Zeit, da *N*'s Bedeutung noch gar nicht angezweifelt war, ist ein psychologisch interessanter Beweis dafür, daß Eckert selbst — vielleicht kaum bewußt — fühlte, wie notwendig eine Stärkung der N'schen Position war, wollte man die Fiktion vom entscheidenden schöpferischen Anteil am bestehenden Bau aufrecht erhalten. Ebenso gequält ist Eckerts Argumentation mit dem perspektivischen Kirchenschnitt (Abb. 45). Wie schon Hirsch (Skizzb.) nachgewiesen hat, ist es nach den authentischen erhaltenen Zeichenproben von *N*'s Hand (die beweiskräftigsten hat Hirsch nicht einmal angezogen) vollkommen ausgeschlossen, daß wir in der Stichvorlage zum Kirchenschnitt eine eigenhändige Arbeit *N*'s vor uns haben. Die von Eckert (S. 96 f.) angezogenen Briefstellen beweisen nichts dagegen. Wir haben uns den Hergang so vorzustellen, daß es *N*'s Sache war, die Kirche nach den vorhandenen Orthogonalplänen *Hildebrandts* »in perspectiv inwendig zu setzen«, d. h. die perspektivische Konstruktion anzufertigen, was für ihn bei seiner ausgesprochenen Begabung für die Mathematik eine willkommene Aufgabe war (vgl. z. B. Eckert Anm. 36). Diese Konstruktionszeichnung diente dem Zeichner der erhaltenen Stichvorlage als Grundlage. Die Beschriftung des Stiches aber »Invenit et delineavit Balthasar Neumann . . .« beweist nur, wie derartige nicht eigenhändige Unterschriften zu werten sind und daß sich *Hildebrandt* mit Recht über die Unwahrhaftigkeit der Kupferstiche beklagte (vgl. S. 59). Freilich ist es auch sicher, daß sich *N* mit der Freude des Könners auf die Durchführung der *Hildebrandt*schen Idee warf und daß an dieser Aufgabe mehr noch als am Bau der Schönborn-Kapelle der »Architekt« *N* gewachsen ist und von hier aus eine der frühen kurvenfeindlichen Art gegenüber neue Entwicklung ausgeht.

121 N hatte im Brief v. 25. III. 1731 (Lohm. II S. 26 f.) seine starken technischen Bedenken gegen die umfangreiche Verwendung von Marmor geäußert.

122 Die Pläne SE 301, 302, 303 (vgl. Abb. 46, 47) stellen Grundrisse des Keller-, Erd- und Hauptgeschosses dar. Sie bestehen aus je zwei zusammengeklebten Hälften, von denen jeweils die südliche von *Hildebrandt* überschickt, die nördliche aber in Würzburg dazugezeichnet worden sein dürfte. Dafür spricht, daß *N* den Empfang der »3 grundrisse der halben Residentz . . .« bestätigt, sowie Unterschiede in der Darstellungsweise der beiden Hälften (Fensterbrüstungen der »sieben Bögen«, Lisenengliederung der Fassaden in den Südhöfen usw.), sowie die mit der Mittelachse abbrechende Beschriftung. Die in den Mittelachsen sitzenden Wappen sind aus Kupferstichen ausgeschnitten und aufgeklebt.

123 Vgl. Anm. 118.

124 Steine aus den Muschelkalkbrüchen im nahen Randersacker (vgl. Text S. 63).

125 Brief *Hildebrandts* aus Wien an den *Vizekönig von Neapel* v. 9. VI. 1731: ». . . e mentre la settimana ventura mi devo portar a Wirtzburg da Sua Alt^{a} Reve^{ma} il Sig^{re} Prcpe e vescovo di Schönborn . . .« (mitget. v. Prof. M. Dreger, Innsbruck). Weitere Bestätigung der Anwesenheit im Brief *FC*'s an *Hildebrandt* v. 25. XI. 1731 (vgl. Anm. 126).

126 Am 25. XI. 1731 schreibt *FC* an *Hildebrandt:* ». . . La fabrica di corte è fra tanto si ben avanzata che già sta sotto il tetto, tutto quello che Lei a visto principiato in modo tale che tutta la linea della Capella fin' al pavillione il giardino già si e alzato dieci piedi fuori del fondamento, e cosi pur e appianato tutto il giardino fin alle muraglie nuove, e fatto il parterre e fatti gli boschi."

127 JOSEPH RAPHAEL TATZ, von Hertz (Schloßanlage zu Werneck, Diss. Wzbg. 1917) ein »Hildebrandt-Schüler« genannt, begegnet uns in den Baurechngn. schon 1722 als Zeichner in *N*'s Baubüro. *FC* ließ ihn bei *Hildebrandt* in Wien ausbilden (Hertz) und dadurch erklärt es sich wohl, daß er in der Folge geradezu als Ge-

genspieler *N*'s auftritt, dem er trotz seines viel geringeren militärischen Ranges mit unverkennbarem Hochmut gegenübersteht. *N*'s Klagen über *Tatz FC* gegenüber wiederholen sich immer wieder (vgl. z. B. Brief v. 22. V. 1735; Lohm. II, S. 68 f.). *N* sagt von ihm, daß er »gar keine praxin in der fortification« habe, daß er »etwas oben hinaus« und »nur den meister vor sich spielen will«, daß er keine positive Arbeit leiste und bei seinen (*N*'s) Untergebenen gegen ihn intrigiere usw. — Jedoch *FC* schenkt den immer wiederkehrenden beweglichen Klagen *N*'s kein Gehör und nimmt *Tatz* in Schutz (so auch i. d. Antwort auf den oben angezogenen Brief *N*'s). Auch hierin dürfen wir vielleicht seine fanatische Vorliebe für alles »Hildebrandtische« erkennen (vgl. ein »Tatzisches Inquisitionsprotocollum de 23. Okt. 1742 und »Tatzische Aussag wegen deren vorwaltenden Mängeln im Bauwesen« v. 31. VIII. 1743; Baus. 355).

128 Eckert datiert diesen Plan merkwürdigerweise doppelt: Einmal mit Hinsicht auf den Kirchengrundriß auf 1731 (S. 98), einmal hinsichtlich der Treppe hinter der Hofkirche auf 1735 (S. 107). Die Stützung der Datierung durch die Hofkirchentreppe ist unhaltbar, da sich die rote Einzeichnung der Treppe in der Form der Ausführung deutlich als eine später hinzugefügte Korrektur zu erkennen gibt. Gegen die Datierung 1731 aber spricht das Fehlen der »Cammer Capell« im Querflügel zwischen den Südhöfen und wohl auch die reife Form der Kirche. Eine genaue Datierung des Blattes ist z. Zt. nicht möglich, man wird als untere und obere Grenze die Jahre 1732 und 1734 annehmen dürfen.

129 An kleinen Änderungen gegenüber den Plänen *Hildebrandt*s ist zu verzeichnen: Am Portalrisalit des Ehrenhofes sind die äußeren Säulen wieder verdoppelt (*N*'s alte Lieblingsidee von der Studienreise [Nancy] her!) und *Hildebrandt*s abgerundete Ecken der Balkonbrüstung sind samt den Postamenten wieder verschwunden. Man scheint also hier vom Stein wieder zum Eisen übergegangen zu sein. An der Gartenfront sind die Lisenen neben den drei Mittelachsen der Rücklagen weggelassen, die Nebentreppe hinter der Hauptstiege ist einläufig, die Balkone imEhrenhof zeigen eine erheblich größere Ausladung, die Bischofswohnung hat eine Wendeltreppe (vgl. Anm. 290) erhalten, die allerdings nur bis zur unteren Mezzane reichen konnte, da sie über der Durchfahrt liegt. Der Kirchen- und Kaisersaal-Grundriß nähern sich der Ausführung, die »Kammerkapelle« ist verschwunden.

130 Vgl. Anm. 115.

131 Das Ergebnis der Bamberger Besprechung dürfen wir vielleicht in dem Grundriß-Plan SE 308 erkennen, der einen Ausschnitt aus dem Corps de Logis mit Kaisersaal, Weißem Saal und Treppenhaus darstellt und sich der tatsächlichen Ausführung außerordentlich nähert.

132 Zweifeln von *Hildebrandt*s Seite über die statische Möglichkeit der von *N* beabsichtigten Gewölbekonstruktion im Treppenhaus soll dieser damit begegnet sein, daß er sich erbot, unter dem Gewölbe nach dessen Fertigstellung eigenhändig einige Geschütze abzufeuern, während *Hildebrandt* sich »auf eigene Kosten« unter dem Gewölbe hängen lassen wollte, wenn es sich bewährte. Die Anekdote hat aus einem Brief des Sohnes *N*'s an das Mainzer Domkapitel ihren Weg in die Literatur genommen; wie weit die Anekdote der Wahrheit nahe kommt, wissen wir nicht. Jedenfalls dreht sich, wie Eckert (Anm. 292) richtig feststellt, die Differenz zwischen den beiden Architekten wieder ausschließlich um Konstruktives. Daß Eckert trotzdem die Anekdote als Argument dafür beansprucht, daß *N* seine »volle künstlerische Selbständigkeit« *Hildebrandt* gegenüber wahrte, ist vollkommen unverständlich.

133 Die Gewölbe wurden nie mit dem aufgehenden Mauerwerk zugleich eingebracht, sondern immer erst nach Eindeckung des Baues, oft auch erst einige Jahre später. Auch die Zwischenmauern (in den Briefen »Schiedmauern« genannt) halten mit dem Aufsteigen der Außenmauern meist nicht Schritt.

134 Brief *FC*'s v. 11. Sept. 1744 aus Schloß Seehof (Eckert S. 123).

135 Für das Geländer des oberen Umganges müssen Balustern noch unter *FC* gefertigt aber nicht aufgestellt worden sein (vgl. Text S. 123 u. Anm. 373, 390).

136 Die Vollendung des Rohbaues im Inneren ist nicht in das Jahr der »Hebweinfeier« 1744 zu setzen, wie bisher angenommen. Denn das Gewölbe über dem Erdgeschoß des Nordovales wurde erst Ende Oktober 1745 vollendet und das große Gewölbe über d. Hauptgeschoß ebda ist am 12. VI. 1746 noch im Bau (Baus. 355). Die tatsächliche Vollendung des Rohbaues ist also frühestens ins Jahr 1746 zu setzen; denn noch unter *Greiffenklau* (Baurchngn. 1750) werden bedeutende Beträge für Maurerarbeit bezahlt, so an Maurermeister *Drexel* 567 fl. »für das Ovalgewölb in d. ersten Mezzanen gegen den Hof Rosenbach« und an *Brenner* 107 fl. »für 12 Widerlager in dem obersten Gewölb u. einschalen«, auch Schieferdeckerarbeiten werden um diese Zeit noch für das Nordoval bezahlt. Eine Beschreibung der Feierlichkeiten gelegentlich der »Hebweinfeier« bei Gropp, Wirtzb. Chronik II. fol. 583 ff. — »157 fl. 9 Btz. seyndt denen Handwercksleuthen samtlich bey schließung der neuen Hochfürstl. Residenz zum andencken geben worden« (Baurchngn. 1744).

137 Der Hoffourier *Spielberger* (vgl. Anm. 386) berichtet unterm 15. August 1748 in Bd. 6 seiner Memoiren: »Heut am 15. Augusti ist der schöne Bau, die sogenannte alte Cammer in einem Hui abgebrennet, folgendergestallt: Vor ungefähr 6 Tagen hat es unten in dem Labratorio einen solchen Knall gethan, daß männiglich vermeinte, die ganze Cammer sey zersprungen, dann es hat die inwohnende Personen nit nur allein sehr erschrecket, die Kästen und Bettstädte gerüttelt, sondern auch einen so lauten Knall und Hall von sich geben, daß man es in der Stadt gehöret und sich darüber erschröcket hat. Unter diesen erschröcklich Knall, welcher von dem in die Luft gestiegenen erhitzten Mercurio geschehen, indem die Schlöt zerrissen worden ist das Feuer in den Boden . . . ausgestiegen, welches nach und nach in der geheim um sich gefressen, am 15. August aber . . . ausgebrochen ist . . mit einer solchen forcè und Geschwindigkeit, daß in ¾ Stund der ganze Dachstuhl gebrennet und in hundert Jahren eine solche Flamme nit dahier in Wirzburg gesehen worden. Der lermen ware entsetzlich, die Sturm-

glocken Feuerstuck und lermen Trommlen löseten immerhin einander ab und die in der Kirch mehresten Theils beschäftigte Bürgerschaft wollte nit kommen und da auch solche beygekommen aber wegen ihren feyertäglichen Kleidern bey so bemacklenden Vorhaben nit Hand zum Löschen anlegen wollten, die Solldaten aber compagnieweis anmarchierten und mit Schlägen die Burgerschaft zu sehr animieren wollten, gabe es unter dem ohnehin verbitterten Burger Volck eine solche Empfindlichkeit daß, als einer darniedergeschlagen wurde... dreimal eine gelösete Revolte zu besorgen ware . . . weilen aber die wenigsten intentioniert wurden und waren zu löschen, so stunde zwar der Burgplatz Voller Leuth, aber lauter contemplanten und ließen halt den so schönen Bau in guten Vertrauen so fort brennen. Es waren die darinnen befindliche Wohnleuth . . . der Hofcammerrath und Laborant *Tygi* (der Adept *Ingelheims!*), welcher zwar nit hier ware, der Hofgärtner *Loos* . . . und nebst dem *Weinreich* (Canzleidiener) ware das verfluchte Laboratorium, in welchem nit nur allein viel Silber, gold und Mercurius hinausgeflochen sondern auch die höchste Gefahr der ganzen Stadt entzündet worden . . . der Bau ware fast hoher als alle andere der Stadt, wäre der mindeste Wind gegangen, so wäre die ganze Stadt im Rauch aufgangen. An der Residenz hat sich schon ein balcken entzündet am Rundell oder der Capellen, die fenster an denen Cammerdienerzimmern seynd schon gesenget worden. Alle Fenster vorne an der Orgel zu 100 Stuck zersprungen . . . gewiser Cammerrath wurde mit Ohrfeigen empfangen Spizbub ect. geheißen... ja wann man einen laboranten gesehen hätte wären sie ins Feuer geworfen worden. Der burger ware passioniret, der Edelmann gleichgültig, der Domherr erzürnet, die Hofcammer bekümmert, der Client beängstiget, der Favorit besorget, der Reiche in Furcht, der Arme in Eiffer, die Stadt in Bestürzung . . .« —

Am 16. VIII. 1748 wird berichtet, daß die »alte Camer« bis auf die kahlen Mauern ausgebrannt sei und diese niedergelegt werden sollen. Am 7. IX. 1748 wird ein von *N* vorgelegter Grundriß für das Nebengebäude bewilligt und beschlossen, daß an der Ecke, wo die »alte Camer« gestanden, zu bauen angefangen und die Steine der »alten Camer« dazu verwendet werden sollen (Boll). — Hierher gehört Bl. 143 der Del. 3, dat. 28. VII. 1748 (vgl. Hirsch, Skizzb. 18 f., hier Anm. 392). *N* scheint also unter der Regierung *Ingelheims* doch Arbeiten für das Zivilbauwesen geliefert zu haben, vermutlich, da der neue Baudirektor doch als unfähig erfunden wurde, ihn zu ersetzen (vgl. die folgenden Zeilen im Text u. Anm. 388). In den letzten Lebenstagen *FC*'s war das Problem der »alten Camer« schon in Angriff genommen worden: *N* zeigt an »wie das es nunmehro an deme seye, zu unterthänigster befolgung des erhaltenen hochfürstl. gnädigen Befehls mit Einwerffung der alten Cammer sowohl als Probsthausen, sodann mit Errichtung der nöthigen Stallungen u. anderen gebäuen den anfang auf eine solche arth zu machen, wie es nach denen vorliegenden Umständen hochfürstl. gnädiger Herrschaft am verträglichsten zu seyn hätte« (HKP 16.VII. 1746, fol. 608; vgl. auch Anm. 143, 150).

138 1747, also drei Jahre nach Fertigstellung des letzten Daches, schätzt Hofkammerrat *Schenkel* die durch hereindringenden Regen verursachten Reparaturen am Dachstuhl der Residenz auf 10 000 fl. Über die Bautätigkeit des Hofkammerrats *Schenkel* berichtet *Spielberger* (vgl. Anm. 386) Bd. 6 zu Beginn der *Greiffenklau*schen Regierung: »Weilen das bey voriger Regierung von dem Hofcammerrath Schenkel übernommene Bauwesen zu Veitshöchheim nit standgehalten, sondern was im vorigen Sommer u. Herbst gebauet, im kurz verwichenen Winter wiederum eingefallen, so haben Ihro Hochfürstl. Gnaden gnädigst befohlen, daß hinführo der Obrist Neumann nach vorgebender Ordnung bauen und Veitshöchheim baldmöglich in stand richten solle«.

139 Am 9. II. 1749 stirbt *Ingelheim*; schon zwischen 11. u. 16. II. 1749 meldet *Spielberger* (Bd. 6): »H Obristneumann ist das bauambt wiederum anvertrauet worden . . .«

140 Baus. 355: Italien. Brief v. 25. XI. 1731. — In den Quellen wird der Ehrenhofabschluß geannnt: »einfassung des haubthoffs, schluß der Residentz, der vordere schluß der Residentz, das große gatter, Gatterwerk, Einfahrt, vordere Einfahrt« usw.

141 Das Wienerisch-Hildebrandtsche erkennen wir an den stark geschweiften u. charakteristisch profilierten Verdachungen der Steinpfeiler, an den ornamentierten Profilen der Figuren tragenden und den charakteristischen Schilderfeldern am Schaft der Vasen tragenden Pfeiler. Ferner an der Bildung der Schilderhäuser mit Eckquaderung und der für *Hildebrandt* außerordentlich charakteristischen schweifgiebelförmigen Verkröpfung des Gesimses nach oben, an der Querteilung der Obeliske mit Bändern und Quadern und an den sich nach unten verjüngenden Hermen-Pilastern der Torpfeiler (vgl. Abb. 98, 99, 100).

142 Städt. hist. Mus.; Mappe Salins de Montfort. Unfertige getuschte Federzeichnung der Stadtfront der Residenz in großem Maßstab (Blattgröße 1,41×0,38 m). Die mit Maßstab in Wzbgr Schuhen versehene und »C. Balling Ingen.-Lieuten.« unterschriebene flotte Zeichnung, die eine Hälfte des Ehrenhof-Abschlußgitters mit allen Einzelheiten getreu wiedergibt, dürfte eine spätere Aufnahme nach dem vorhandenen Bestand sein. Rätselhaft ist dabei die Darstellung der Balkongeländer als Rocaille-Werk, wie sie auch die späten Veduten (Abb. 49, 50, 51) und sogar der Prospekt von *Vierheilig* (Abb. 79) noch am Mittelbalkon des Ehrenhofes zeigt. Nach den bis heute bekannten Quellen können diese Rokokogeländer niemals bestanden haben (vgl. Anm. 222).

143 Das VERWALTUNGS- UND WIRTSCHAFTSGEBÄUDE war auf dem sog. »Probsthausen-Gelände« (vom Residenzplatz bis zum Stephanstor und Kloster St. Afra sich hinziehend) geplant. Der mehrfach vorkommende Ausdruck »Probsthauserbau« muß sich auf dort vorhandene alte Gebäulichkeiten beziehen, zu denen vielleicht auch der »alte Kammerbau« (vgl. Anm. 137) gerechnet wurde. Das neue Projekt ist in den erhaltenen Plänen in vier Entwicklungsstadien festzustellen. In der frühesten Planung erfüllt es einen gewaltigen Komplex von der Tiefe des ganzen Residenzplatzes und der Länge des ganzen Südgartens. Langgestreckte Flügelbauten mit Satteldächern umschließen 6 bzw. 8 Binnenhöfe, der An-

schnitt der Binnenflügel an die Randflügel ist jeweils durch einen Pavillon mit Mansarddach betont. Diese frühe Form wird vertreten durch das Thesenblatt von 1723 in der Mitteldarstellung (Abb. 17) und im Rundmedaillon (vgl. Anm. 50), durch »*Welsch*s Lageplan« (Abb. 117) wenigstens hinsichtlich der Längenausdehnung und schließlich durch *Kleiners* Stichvorlage (WHM 160, Bl. 15) zum Stadtplan. Eine allerdings ganz unverbindliche Vorstellung vom geplanten Aufriß gibt *Kleiners* Residenz-Vedute (Abb. 19). Vgl. auch die Erscheinung von »Grobshausen« (die alte Bezeichnung wurde auch für die neue Planung übernommen) in den von Kahn, Stadtansicht, Kat. Nr. 22, 27, 32 verzeichneten Stadtveduten. Das zweite Stadium ist lediglich durch *N*'s Lageplan von 1730 (Abb. 38) vertreten und scheint eine ephemere Anregung geblieben zu sein. Der große Platz ist hier — sicher nicht zu seinem und der Residenz Vorteil — gegen Süden stark erweitert (vgl. S. 39), der im Wirtschaftsgebäude dadurch verlorene Raum durch ein Einrücken in den Südgarten bis zum Mittelpavillon der Südfront auf die ganze Länge des Gartens wieder gewonnen. Die Monumentalität der Südfront, die Achsenwirkung des Mittelrisalites und des Südgartens wäre dadurch zerstört worden. Weit wichtiger erscheint das dritte, noch unter *FC* geplante und umfangreichste Stadium, das *N* unterm 28. II. 1738 (Baus. 355; 1738, fol. 6—8; siehe Eckert S. 137 f) genau erläutert. Um fünf Höfe sollten sich niedrige zweigeschossige Flügelbauten mit Satteldächern zwischen Pavillons mit Mansarddächern erstrecken, im Prinzip dieselbe Anlage wie in der frühesten Planung, jedoch durch Hinzunahme eines dem Kloster St. Afra gehörigen Geländestückes nach Süden erweitert. Stallungen für 293 Pferde, eine offene und eine gedeckte Reithalle, ausgedehnte Wagenremisen, ein Ballhaus, ein Theater, Wohnungen für Gärtner, Ballmeister, Reitknechte, Kutscher und andere Dienerschaft sollte der Bau aufnehmen. Zwei Pläne (SE 332, 334) geben eine diesem großen Projekt sehr nahestehende, doch schon etwas reduzierte Form der Anlage (vgl. Eckert S. 139). Das vierte, letzte und schon bescheidenere Stadium vertritt der Lageplan von *I. M. Fischer* (Abb. 62) aus der Jahrhundertmitte und der Stadtplan des Bronnenmeisters *Timler* (Taf. 2). Hier ist die ursprüngliche Vielheit der Höfe auf eine Reihe von dreien reduziert, die durch eine »Amfilade« von vier Durchfahrten miteinander verbunden sind. Die äußere Grundrißkontur ist im wesentlichen im Umfang der ersten Planung gewahrt, nur ist der östliche Außenflügel weggelassen, so daß eine nischenförmige Erweiterung des Südgartens entsteht, dem wie schon auf dem *N*'schen Lageplan von 1730 das »Glaßhaus« (vgl. Abb. 53) als südliche Abschlußwand dient. *Fischer*s Lageplan läßt auch die innere Einteilung des Erdgeschosses deutlich erkennen: außer ausgedehnten Stallungen (Stände für rd. 240 Pferde) und zwei großen Wagenremisen und einer Reithalle waren im wesentlichen Dienerschaftswohnungen und vielleicht Werkstätten für Handwerker oder dgl. vorgesehen. (Zum Wirtschaftsgebäude vgl. auch Text S. 143, 147 u. Anm. 137, 150, 466, 468, 469, 470, 482.

144 Der auf dem Welsch'schen Lageplan (Abb. 117) am unteren Rand erkenntliche Ansatz zum Gitterabschluß zeigt einen viel bewegteren und komplizierteren Grundriß, jedoch ist die scheinbar unkomplizierte Bildung auf dem Stich vielleicht nur auf die schematische Darstellung zurückzuführen, zumal das schon erwähnte Rundmedaillon (vgl. Anm. 50) mit der Residenzvedute eine dem »Welsch'schen Lageplan« ähnliche Bildung zeigt. Über alte Ansichten der Ausführungsform vgl. Anm. 337.

145 Daß die ringförmigen Bildungen um die Springbrunnen Kolonnaden vorstellen wollen, zeigt wieder das Rundmedaillon auf dem Thesenblatt (vgl. Anm. 50).

146 In *Boffrand*s Kupferwerk ist das Ehrenhofgitter merkwürdig oberflächlich angedeutet und zeigt eine rein halbkreisförmige Führung des Grundrisses. Die Vorschläge *de Cotte*s waren der Örtlichkeit so wenig angepaßt, daß sie für die Ausführung von vornherein nicht in Betracht kommen konnten.

147 DIE BRUNNENANLAGE AUF DEM RESIDENZPLATZ bestand in der Mainzer Planung aus zwei Springbrunnen, die in den Achsen der beiden Blockfronten standen (vgl. Anm. 145 u. Abb. 17). Erst der Wiener Einfluß brachte den Gedanken einer zentralen Brunnenanlage in der Symmetrieachse des großen Platzes, die uns in einigen erhaltenen Grundrissen (Abb. 38, 52 u. Taf. 2), dem erwähnten, von *Hildebrandt* signierten Riß (SE 373, abgeb. Eckert Taf. XV, 2), einer unvollendeten Zeichnung (WHM 125 Bl. 44v) *W. v. d. Auveras* und am anschaulichsten auf einem (bisher fälschlich mit *IPF* bez.) Porträt *FC*'s im Weißen Saal der Residenz entgegentritt: daß es sich hierbei nicht lediglich um einen Springbrunnen (wie nach den oben angeführten Grundrissen scheinen möchte), sondern um eine dekorativ ausgestaltete Roßschwemme (»Schwemm oder Silax« nennen sie die zeitgenössischen Briefe) in der Art der beiden berühmten Salzburger Schwemmen bes. der Siegmundschwemme am Neuen Tor (wie diese zweiseitig zugänglich) handelte, wird hier völlig klar; aus einem von vier sich bäumenden Rossen und Ziervasen umstandenen Wasserbecken mit einem aus Felsen und springenden Rossen aufragenden, von goldenem Stern gekrönten Obelisken in der Mitte führen zwei schiefe Ebenen auf den Platz heraus. Das Erhaltene stellt natürlich nur einen kleinen Teil der Planungen zur Schwemme dar, die scheinbar die ganze Regierungszeit *FC*'s über erörtert und bearbeitet wurden. Schon vor 1733 (Baus. 355: 21. VII. 1737 neu u. falsch datiert!) verlangte *FC* von *Hildebrandt* Risse zur Schwemme; am 21. I. 1733 schreibt *Rudolf Franz Erwein*, der damals in Wien weilte, an *FC* (Boll): »Eben jetzo ist der H. Von Hildebrandt bey Mir gewesen, und das Model (im Gegensatz zu unten hier »Plan« bedeutend) zur Schwemm oder Silax zu Würtzburg gebracht, welches für wahr ettwas ohngemein schönes und noch niehmalen dergleichen gedacht, gemacht oder gesehenes ist, wann auch aus dem riß allein ohne model, nicht genugsamb sich vor zu stellen Vermag, undt muß bekennen ettwas solches nihmalen in riß, kupferstich, oder sonsten, gesehen zu haben, das also Ew.fürstl. gnaden zu eines jeden passanten größten Vergnügen, zu der ohnedeme schönen Residenz etwas gesetzt zu haben, sich rühmen dörffen, welches nirgend wo zu finden ist«; und der Hofmaler *Byß* beschreibt (Baus. 355: 25. IV. 1735, Beilage I) den Entwurf eines Deckenbildes für die »große retirata« der

Südblockwohnung, worauf »die große Fontäne, die auf den offenen Platz hinkommen solle« dargestellt werden sollte. 1744 lesen wir dann in »Annotationes« (Baus. 355 fol. 71 f.), die von *N* am 12. XII. geschrieben und von *FC* am 16. XII. mit Randbemerkungen versehen sind: »dann könnte auch die Schwemm' ausgesteckt werden, um zu sehen, wie sie sich auf den Platz schickt«, dazu *FC*'s Bemerkung »differatur!«. Dieser Entscheid ist bezeichnend für die letzten Regierungsjahre *FC*'s überhaupt: wie die Schwemme, so ist damals noch manch andere Planung durch das notgedrungene »differatur« nie zur Verwirklichung gelangt. Die Jahre standen im Zeichen des Sparens: im Winter 1744/45 sollen alle Bauarbeiten »absolute eingestellet« werden und nur die »Künstler« weiterarbeiten, am 19. III. 45 wird neuerdings beschlossen, das ganze »Bauwesen« einzustellen und nur 1000 fl. monatlich zu verbauen, da die Kriegszeiten immer schlimmer werden und am 2. IV. 1745 schreibt *FC* an *N*: »die dermalige Zeiten setzen uns in die Vermüsigung diesfalls auf allmähliche Einsparung der Ausgab zu gedenken« (vgl. auch Anm. 382).

148 In dem P.S. eines Berichtes *N*'s an *FC* v. 10. XII. 1730 (Lohm. II. S. 18) ist von einer »parallel lini von der Residentz über den alten statt graben gezogen von 400 schue breithung . . .« die Rede und vom Ankauf von Grundstücken, die dem Residenzplatz westlich angelegen sind. ». . . auf dießen blatz waß schönes undt zur Zier der statt und des Residentz blatzes kunde eingericht werdten . . .« schreibt *N*. Die »parallel lini« ist auf dem Original der Abb. 38 deutlich zu sehen. — Tatsächlich hat *FC* im Zusammenhang mit der geplanten Platzgestaltung das Stephanstor (1736) und mehrere nächstliegende Häuser niederlegen und den alten Graben einebnen lassen (Fränk. Chronik 1809; Lockner).

149 Vgl. Anm. 143.

150 »Annotationes« (Baus. 355; 1744 fol. 71 f.) von *N* 12. XII. 1744 geschrieben, von *FC* 16. XII. 44 mit Randnotizen versehen. *N* frägt an, ob die nunmehr leer stehende »alte Cammer« abgebrochen werden könne, *FC* verneint mit der Begründung der teuren Zeit (vgl. Anm. 147). *N* schlägt vor, den Platz durch Abbruch der »alten Cammer« zu »räumen« und dann wieder zu schließen, indem man die »Vorgebäude« (gemeint ist eben das Verwaltungsgebäude) nach und nach anlegt. Bescheid *FC*'s: »es ist dieser Platz für Stallung, garde u. remises p r o c o n g r u a s i m e t r i a aufzunehmen und in riß zu bringen«. *FC* will sich mündlich näher »expliciren«.

151 *N* hatte im Hof »Oberfrankfurt« in der Franziskanergasse ein großes Haus geführt und starb als bankerotter Mann. Die Schulden und »Unstimmigkeiten« der Rechnungen wurden seiner Witwe vom Fürsten »geschenkt« (Lockner).

DIE ZEICHNER IN N's BÜRO. *N*'s außerordentlich umfangreiche Bautätigkeit, die neben der Arbeit am Residenzbau herging, und die ihn besonders in seinen späteren Lebensjahren häufig über Franken hinausführte, erforderte natürlich einen Stab von Mitarbeitern, dessen Zusammensetzung für die Untersuchung des *Neumann*-Problemes eine nicht unwichtige Rolle spielen wird. In diesem Zusammenhang interessieren uns nur die für den Residenzbau arbeitenden Zeichner in *N*'s Baubüro, die sich mit seinen Mitarbeitern im allgemeinen freilich im wesentlichen decken werden. Denn nach den Baurechngn. sind die Zeichner, die nach Tagschichten bezahlt werden, keineswegs immer für den Residenzbau beschäftigt. Die Baurechngn. nennen folgende Namen:

1722 *Tatz Joseph*
Singer Johann
1723 *Wolfahrt Joh. Rudolf*
Singer Joh.
Müller Joh. Gg.
1724 *Müller Joh. Gg.*
Singer Joh.
1726 *Müller Joh. Gg.*
1730 *Neumann Antoni*
Fährer Thomas
1731 *Neumann Anton*
1732 *Krämer Franz*
Neumann Antoni
Lieutn. Tatz
Högler Wolfg.
1733 *Krämer Frz.*
Mayer Martin
Högler Ant. Joseph
Lieutn. Tatz
1734 *Högler Ant Jos.*
1735 *Högler Ant. Jos.*
Högler Wolfg.
1736 *Fischer Bernard*
Fischer Joh. Gg.
Kramer Frz. Ign. u. Cons.
Fischer Joh. Gg. Bernard
1737 *Krämer Frz. Ign. u. Cons.*
1738 *Krämer Frz. Ign. u. Cons.*
Seitz Joh.
1739 *Krämer Frz. Ign.*
Krämer Joh. (?) Ign. et Cons.
Hildebrand Frz. Antoni
1740 *Hildebrand Frz. Antoni*
Krämer (Krahmer) Frz. Ign.
Ebelin Joh. Leonh. u. Cons.
Henning Joh. Gg.
Fischer Joh. Gg.
Fischer Joh. Gg. Bernard
1741 *Fischer Joh. Gg. Bernard*
Fischer Joh. Michael

(Frz. Ign. Krämer kommt i. d. Rechng. auch in der Form »Kramer« u. »Krahmer« vor; Joh. Ign. Krämer (1739) dürfte mit ihm identisch sein. Auch dürften die Namen Bern. Fischer, Joh. Gg. F. u. Joh. Gg. Bernard F. (1736, 1740, 1741) dieselbe Person bezeichnen, vgl. Anm. 284.)
Zu *Anton Neumann* (1730 ff.) vgl. Sedlmaier-Pfister, Kunstchronik 1921 Nr. 19, S. 362 Anm. 1 u. Boll, Schönborn-Kapelle, Anm. 33.
Außer den Löhnen für die eigentlichen Büroarbeiter *N*'s werden gelegentlich auf denselben Rechnungstitel auch zeichnerische Einzelleistungen verrechnet, so erhalten z. B. 1730 *Tatz* und *Kleiner* Bezahlung für in Wien gefertigte Risse, 1731 und 32 wird »Zeichnerlohn des Concepts zur Residenzkirchen« und »Zeichnungsgebühr i. denen Residenzrissen« für den »Bildhauer *Avera*« und 1740/41 wieder »Zeichnerlohn« für *Joh. Wolfg. v. d. Auvera* verrechnet. (Über *Wolfg. Högler* vgl. Anm. 285, 468.)

152 JOHANN MICHAEL FISCHER aus Trappstadt:
1741 Zeichner im Büro *N*'s
1748—53 Fähndrich i. Inf.-Rgt. Hutten (Hof- u. Staatskalender; vgl. auch Hertz, Werneck S. 18).
1754 Sous-Lieutenant (Hof- u. Staatskalender)
1760—61 Hauptmann i. Hochfürstl. Baukommission (Hof- u. Staatskalender)
1762 Hauptmann u. Hofarchitekt i. Hochfürstl. Baukommission (Hof- u. Staatskalender)
1776 Obristwachtmeister i. Hochfürstl. Baukommission (Hof- u. Staatskalender)
1781—88 im Hofkammerbauamt (Hof- u. Staatskalender)
1786 Major genannt (Scharold 1836, S. 83)
1788 gestorben als Obristleutnant (Inv. S. 687)
Er unterschreibt:
1763 »Cap.«
1765 u. 1769 »Hauptmann«

1776 »Kreis-Art. Major u. Hofarchitect«
1782 u. 1784 »Major«

Er ist nicht zu verwechseln mit dem 1789 als Hofarchitekt angestellten (vgl. Inv. S. 687) *Adam Salentin Fischer*. Er hat in Wzbg nachweislich den sog. Gardistenbau (1775 bis 1777), das Sandertor (1786; Scharold 1836) und mit *Geigel* zusammen die Michaelskirche gebaut. Er ist der Zeichner des Lageplanes SE 335 (Abb. 52), signiert: »I. M. F. del.« und lieferte 1761 Risse f. d. Schloß Seehof (vgl. Schöpf, Marquardsburg).

153 JOHANN PHILIPP GEIGEL:
1729 (oder 1730) geboren
1755 28. X.: *J. P. G.* rei architectoriae praefectus, Sohn des Univ.-Rezeptors u. Stadtrats *Eugen Geigel* u. seiner Frau Ursula h e i r a t e t Jgfr. Maria Barbara Sabina, Tochter d. Hofrats *Alexander Fries*. (Dompfarramt, Ausrufbuch; Lockner)
1757 22. X. Bauamtmann beim Hofkammerbauamt (Hof- u. Staatskalender; Inv. S. 687)
1760 18. XII. erwirbt er für sich u. seine Frau das Bürgerrecht (Stadtarchiv, Buch 213/330; Lockner)
1765 Hofkammerrat (Hof- u. Staatskalender)
1768—89 in Hochfürstl. Baukommission (Hof- u. Staatskalender)
1790—1800 Deputatus b. Hofkammerbauamt (Hof- u. Staatskalender)
1794—1800 in Hochfürstl. Baukommission (Hof- und Staatskalender)
1800 9. IV. gestorben (Scharold)

Er ist nicht zu verwechseln mit dem 1789 als Hofarchitekt angestellten (vgl. Inv. S. 687) *Heinrich Aloys Geigel*. Er hat in Wzbg nachweislich die Michaelskirche (zusammen mit *Fischer*), die Türme der Stephanskirche, den Straßenflügel des Juliusspitals und den Innenraum der Juliusspitalkirche geschaffen.

154 FRANZ IGNAZ MICHAEL VON NEUMANN:
1733 8. V. geboren (Angabe bei Gurlitt, Barock in Deutschl. S. 479 falsch)
1768 Obristwachtmeister
1783 Oberst u. Hofbaumeister genannt
1785 29. IX. gestorben.

Er hat in Wzbg. nachweislich den alten Kranen gebaut. Im Gegensatz zu seinem Vater ist er ein glänzender Zeichner (vgl. Abb. 119; doch machen seine Planzeichnungen f. 14 — Heiligen, Neresheim, den Wzbgr Kranen u.a., sämtl. i. SE, seine Zeichenkunst weit anschaulicher). Seine künstlerisch interessanteste Leistung ist der Ausbau der Westteile, insbesondere des Vierungsturmes des Mainzer Domes nach dem Brande von 1767 (vgl. Kunstdenkmale Hessens, Mainz II, 1: Dom, S. 24 u. 85 ff.). Auch er war vor allem stolz auf seine technischen Kenntnisse, was bei seinem Anerbieten, die Kirche in Neresheim massiv zu wölben, besonders zum Ausdruck kommt (vgl. Fuchs, Neresheim).

155 HKP 1765; Inv. S. 420.

156 Vgl. Inv. S. 421. — 1768 werden Schieferdeckerarbeiten für den Gesandtenbau verrechnet (Baurechngn). Die Kugeln auf den Hochsäulen, die aus Kupfer getrieben sind, sollten ursprünglich aus Stein gefertigt werden, und die eine von ihnen war in Wiesenbrunn bereits gebrochen. Ihr Transport machte jedoch solche Schwierigkeiten, daß der Bischof den Vorschlag des Architekten, sie durch kupferne zu ersetzen, genehmigte (HKP 1770). Die auf dem Holzschnitt Abb. 1 dargestellten Brunnenanlagen am Sockel der Hochsäulen, die wir auf dem Gartenplan Abb. 118 im Grundriß wiedererkennen, dürften unausgeführte Planungen darstellen.

157 Die den HKP 1767—71 entnommenen Angaben über die Kolonnaden verdanken wir dem Hinweis des Herrn Lockner. — Als terminus ante quem für die Vollendung der Nordkolonnade ist jedenfalls das Jahr 1774 anzunehmen, da in diesem Jahre Laternen für »beede Colonnada« verrechnet werden (Baurechngn.). Die Pflasterung des Ehrenhofes und des Platzes zieht sich vom Jahr 1755 mit großen Pausen bis 1782 hin (Baurechngn.), so daß man dieses Jahr als dasjenige der Fertigstellung d. Platzes betrachten darf.

158 HKP v. 24. V. 1783: Die drei Hofbaumeister (*Fischer, Geigel, Neumann* jun.) sollen ihre Meinung wegen des »großen Gatters« und der »Schlußmauer« des Hofgartens äußern. Hofkammerrat *Geigel* übergibt das Protokoll über »Benehmungen« v. 19.: sie sind darüber einig, »daß, sofern S. Hochfürstl. Gnaden zu dessen Hinwegschaffung nicht fest entschlossen seyn sollten, solches noch fernerhin stehend zu belassen wäre«.
Zusatz der Hofkammer: ». . . daß der auf die beybehaltung des an der hochfürstlichen Residenz stehenden großen Schlußgatters geäußerte Gedanken eine gnädigste rücksicht und erwegung verdienen möge«.
Resolutio Celsissimi: »Nachdeme so viele difficultäten wegen Hinwegnahme der Vergatterung an dem großen Residenzhof gemacht werden und sogar schon von einem neuen niedrigen Gatter, welches daselbst angebracht werden müsse, geredet wird, obgleich ich nicht die geringste Notwendigkeit davon einsehe, und der gedachte Hof durch kleine runde Säulen und Ketten gesperret werden kann, und ich mich nun niemahlen dazu entschließen werde, nur eine neue Vergatterung des Gartens . . . zu verwenden . . . so solle alles liegen gelassen werden . . .« (mitget. v. H. Kreisel).
Also schon 40 Jahre nach der Errichtung des Gitterabschlusses war die Zeit dem Geiste seiner Entstehung völlig entfremdet. Nach weiteren zwanzig Jahren finden wir in einem unsicher tastenden Urteil eine merkwürdige Ahnung von der künstlerischen Funktion des Gitters in seinen Beziehungen zum Ganzen: »Die Fronte des Schlosses bricht in der Mitte ein Hof, der das Hauptportal in eine feyerliche Entfernung setzt und mit einem halbzirkelförmig ausgebeugten eisernen Gitterwerke eingefaßt ist, auf dem kolossale Statuen ruhen. Kunstverständige wollen behaupten, daß dieses Gitterwerk der Ansicht des Ganzen mehr nachtheilig, als auf dessen Verschönerung einwirkend sey, und glauben, der Baumeister habe durch dasselbe den Effect eines gewissen durch den allzutiefen Hof verursachten Fehlers an der Vorderseite unbemerkbar machen wollen. So viel ist richtig, daß dies erkünstelte Werk zum ersten Bauplan nicht gehörte (!) und wirklich ein opus posthumum ist.« (Scharold, Wzbg. u. d. umliegende Gegend, Wzbg. 1805 S. 185.)

159 Außer einer großen Reihe mehr oder minder sachlicher Artikel in verschiedenen Tageszeitungen erschienen in Fachzeitschriften in rascher Folge die Aufsätze:
Lohmeyer, Balthasar Neumann und Kurtrier.
Lohmeyer, Joh. Lukas v. Hildebrandt u. das Mannheimer Schloß.
Pfister-Sedlmaier, Balth. Neumanns Anteil an der Wzbgr Residenz.
Pfister-Sedlmaier, Balth. Neumanns Bild in der deutschen Baugeschichte.
Sedlmaier-Pfister, Balth. Neumanns Stellung im deutschen Barock.
Boll, Balth. Neumann u. die Vorgeschichte d. Wzbgr Residenzbaues.
Lohmeyer, Aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz.
Eckert, Balth. Neumann und die Wzbgr Residenz.
Eckert, Das Wzbgr Residenzmuseum und die Balth. Neumann-Ausstellung.
Sedlmaier, Ein neues Bildnis Balth. Neumanns.
Pfister, Zwei Wzbgr Baumeisterhäuser aus dem Anfang d. 18. Jhdts.
(Ort und Zeitpunkt des Erscheinens siehe im Literaturnachweis.)

160 Vgl. Pfister, Das Würzburger Wohnhaus im 16. Jhdt., Heidelberg 1915, Einleitung.

161 Keller, von Beruf Geistlicher, hat ohne jede kritische Nachprüfung und trotz der auch für einen Laien in die Augen springenden stilistischen Unterschiede fast die sämtlichen in den Wzbgr Sammlungen erhaltenen Originalzeichnungen des 18. Jahrhdts. für eigenhändige Arbeiten *N*'s gehalten und seine Biographie auf dieser falschen Grundlage aufgebaut.

162 Hirsch, Skizzb. Die dort (Taf. X) abgebildete Kutschenkonstruktionszeichnung ist diejenige von den wenigen erhaltenen authentischen Freihandzeichnungen *N*'s, die seine Unfähigkeit zum Zeichnen mit freier Hand am wenigsten zu charakterisieren vermag, da hier Zirkel und Lineal eine wesentliche Rolle spielen. Eine ganz unzweideutige Sprache aber spricht die Skizze einer Kuppel mit Mansarddach, die *N*'s Brief aus Mannheim v. 11. I. 1723 beilag (vgl. Lohm. I, Anm. 13) und diejenige aus dem Brief v. 17. I. 23 aus Straßburg (vgl. Lohm. I, Anm. 35). Es wird notwendig werden, diese Skizzen einmal zusammen mit den vermutlich eigenhändigen Planzeichnungen *N*'s zu veröffentlichen. Übrigens scheint noch nie festgestellt worden zu sein, daß *N* niemals einen Plan oder eine Skizze eigenhändig mit »inv. et del.« signiert hat, wie es bei eigenhändigen Arbeiten dem Gebrauch der Zeit entsprach (Die Stichvorlage Abb. 45 ist kein eigenhändiges Werk *N*'s; vgl. Anm. 120).
Die Ergebnisse von Hirschs Arbeit, die seinerzeit Neuland aufschloß, sind zurzeit in Einzelheiten natürlicherweise überholt, jedoch ist das Gesamtergebnis auch heute noch in voller Geltung und außerdem bieten seine Untersuchungen eine solche Fülle allgemeingültiger Feststellungen, die architektonischen Arbeitsmethoden des 18. Jhdts. betreffend, daß ihre Kenntnis für jeden, der sich mit Baugeschichte dieser Zeit befaßt, unerläßlich ist. Ganz besonders aber muß sie denjenigen Historikern und Kunsthistorikern dringend empfohlen werden, die ohne genügenden Kontakt mit den rein bautechnischen Voraussetzungen an architekturgeschichtliche Probleme heranzutreten pflegen.

163 Neuerdings hat Eckert (Das Wzbgr Residenzmuseum und die Balth. Neumann-Ausstellung) auch den Riß der Gartenfront aus dem Pariser Ideenkreis (Abb. 31) als eigenhändige Zeichnung *N*'s postuliert, ohne jedoch irgendeinen Beweis hierfür zu erbringen.

164 Als ein Beispiel von vielen der krampfhafte Versuch einer Ehrenrettung *N*'s, seinen Anteil an der Planung der Hofkirche betreffend (vgl. Anm. 120).

165 Lohmeyer, Johann Lukas von Hildebrandt und das Mannheimer Schloß (Nov./Dez. 1920).

166 Eckert, Balth. Neumann und d. Wzbgr. Residenz. — Die hier von Eckert für *N* beanspruchte Funktion als aktiver Brennpunkt im vielfältig verästelten Gewirr der Einflüsse und Energien wäre nur denkbar, wenn *N* auf Grund einer eindeutigen Überlegenheit auf gesellschaftlichem oder künstlerischem Gebiete in Wzbg eine Machtposition eingenommen hätte. Vgl. dazu sein bescheidenes und unsicheres Schreiben v. 26. III. 1730 (Lohm. II, S.4f): ». . . undt also zu wenig Gewicht oder Gewald habe . . .« — Als Gefäß, in dem alle die verschiedenen Strömungen zusammenflossen, kann man *N* wohl bezeichnen, aber allerdings nicht so wie Eckert meint, sondern in einem viel passiveren Sinne, insoferne als er alle zuströmenden Anregungen und Konzeptionen zu sammeln und zu materialisieren hatte. Erst zu einer Zeit, in der an der architektonischen Gestaltung des Residenzbaues nichts mehr zu ändern war, hatte sich *N*'s Stellung gefestigt und war seine Inanspruchnahme durch fremde Bauherren gewachsen (vgl. den merkwürdig vereinzelten freundlichen Brief *FC*'s an *N* v. 6. VI. 1741; Baus. 355).

167 Vgl. Boll, Vorgesch. — Wir kennen z. Zt. nicht ein einziges gesichertes Werk *N*'s, das vor seinem Auftreten als architektonischer Kurier im Jahre 1719 geschaffen sein könnte! Erst damals wird er von dem bauerfahrenen Mainzer Kurfürsten sozusagen entdeckt (vgl. Eckert S.23) und seinem Herrn als der Beachtung wert empfohlen, seine Verwendbarkeit aber durchaus als etwas in der Zukunft liegendes und von einer geeigneten vorherigen Ausbildung abhängiges bezeichnet, so daß er damals als »Erbauer der Residenz« nie und nimmer in Betracht gezogen wurde (vgl. Anm. 169). Eckerts (B. Neum. und d. Wzbgr Residenz) Einwand, daß *N* 1719 auf architektonischem Gebiet doch schon Bedeutendes geleistet haben könnte, »denn man protegiert doch nicht einen Stümper und gänzlichen Anfänger«, geht am Ziel vorbei, da *LF* doch ausdrücklich auf entwickelungsfähige, sozusagen noch schlummernde Talente *N*'s, durchaus aber nicht auf vorhandene Leistungen aufmerksam macht.

168 Eckerts Behauptung (B. Neumann und die Wzbgr Residenz), daß in Mainz die Pläne *Hildebrandt*s ebenso abfällig beurteilt worden seien, wie diejenigen *N*'s, ist vollkommen unrichtig. Der T o n macht die Musik! Die Würzburger Planungen werden in Mainz lächerlich gemacht, sie werden nicht ernst genommen, *Hildebrandt*s

Projekte dagegen werden als Konkurrenzunternehmen gefürchtet, sie werden in sachlichen Punkten bekämpft, die den Fachmännern der Zeit grundsätzliche Streitfragen bedeuteten (vgl. z. B. Anm. 64), und letzten Endes in einer Modefrage gipfelten, die zwischen die Pole Paris und Wien, West und Ost, französischen und italienischen »goût« gespannt war.

169 Vgl. S. 11. — Das Verhältnis *N*'s zur frühen Schloßplanung ist durch den Briefwechsel der Jahre 1719/20 ganz eindeutig festgelegt: der dilettierende Bauherr läßt seine eigenen Gedanken durch *N* »auffzeigen«, er schreibt von ihm, daß er einen »Aufzug meiner bisherigen Gedanken ausarbeiten« muß (17. I. 1720) und der Mainzer Kurfürst schreibt unterm 6. II. 20 an *FC* von *N*, daß der »gute Mensch« noch blind würde von den vielen schlechten Rissen, die er zeichnen müsse (Boll). *N* war also damals nicht viel mehr als das unselbständige Werkzeug seines Herrn, dessen ungereimte Einfälle er zu Papier bringen mußte.

170 Eckert, Balth. N. u. d. Wzbgr Residenz. — *N*'s Stellung zum Residenzbau, der fast sein ganzes Leben ausfüllte, war selbstverständlich am Beginn der Planungsarbeiten nicht dieselbe, wie etwa bei Vollendung des Rohbaues. Es geht schon deshalb nicht an, dieses Verhältnis für die ganze Zeit des Baues gleichmäßig zu formulieren. Wir hoffen, den Wandel in der Stellung *N*'s zum Werk leidlich anschaulich dargestellt zu haben, obwohl wir die außerordentliche Schwierigkeit dieses Unternehmens nicht verkennen. Denn letzten Endes können die hier so wichtigen und niemals beweisbaren Imponderabilien nur durch das Studium der Quellen selbst erfühlt werden.

171 Aus den ersten Baujahren der Wzbgr Residenz, 1921. — Dort bezeichnet Lohmeyer *N* als einen »S c h ü l e r H i l d e b r a n d t s u n d W e l s c h s«, der beim »Würzburger Residenzbauwesen selbst groß geworden« ist. Diese Formulierung scheint uns bedeutungsvoll und nicht unwesentlich zur Klärung des Neumann-Problems beizutragen. — Hildebrandts Geschmacksdiktatur in Würzburg erstreckt sich auf die großen Fragen der architektonischen Gestaltung und auf die kleinsten Einzelheiten der Dekoration in gleicher Weise. *FC* unternimmt nichts, ohne seinen Rat eingeholt, ohne Skizzen von ihm erbeten zu haben. Eine Aufstellung von FC's eigener Hand (Baus. 355, *1737* fol. 101; undatiert, neu u. falsch [zu spät] datiert 21. VII. *1737*) als Beispiel:
»Von dem Herrn Ingegnere von Hildbrandt mogte ich zu meinem Schloß residentz gebaw auf folgende pta (= puncta) dessen gedanken und riß haben:
1. wegen verzihrung und gewölb und mahlung der Hauptstiege 2. d saal de gardes 3. deß großen Saals 4. der sala terrena 5. das model! der Schwämmen (= Pferdeschwemme auf dem Residenzplatz) in rechten maß und situation wie auch des eisernen vorgatters (= Ehrenhofabschluß) 6. wegen Probsthausen (= das Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäude) die forme des gebaw dessen einrichtung 7. d. einrichtung des großen Garthens sambt einsatz u. Glashäuser 8. den ganzen Riß wegen der Cascaden 9. den anderen großen Altar und 10. den oberen in d. Haubtkirche und 11. die Verzihrung deren Oratorien, item 12. die einrichtung der Fenster auft den Gang gegen die Kirchen 13. die einrichtung einer mehrern Cistern auff d. Schloß 14. die einrichtung d. residenz baw zu Bamberg«.
Alle Wzbgr Planungen und Ausarbeitungen gehen an *Hildebrandt*, um dessen Ansicht zu hören und seine Korrektur zu erhalten. So schreibt z. B. *FC* unterm 6. IX. 1738 aus Bambg. an *N*: »der Hauptriß des Gartens und Probsthausengebaues ist dem Ingegnere von Hillbrandt zur Vernehmung dessen Gedanken baldmöglichst zuzuschicken« und ähnliche Aufforderungen wiederholen sich immer und immer wieder. In den Jahren 1738—41 besteht von seiten *FC*'s die Absicht, »Hildebrandts Werke« in Wzbg stechen zu lassen. Er schickt zu diesem Zweck die Risse der sämtlichen Schönbornschen Bauten in den österreichischen und ungarischen Herrschaften (Schönborn, Göllersdorf, Mongatsch, Semlin usw.) an *N*. Leider scheint dieses große Werk über die Schönbornsche Bautätigkeit nicht zustande gekommen zu sein. Vielleicht dürfen wir in einer Reihe von Stichen des Wzbgr Universitätskupferstechers *J. B. Gutwein*, Bauwerke aus den Schönbornschen Besitzungen darstellend (Berliner Ornamentstichsammlg. 1057), einen Teil des geplanten Unternehmens erblicken. — In *N*'s Briefen d. Jahres 1744 (19. I., 11. II., 1. III. u. 4. III.; Lohm. II S. 134 ff.) ist mehrfach von Stichen der Hofkirche und anderer Schönborn'scher Bauten die Rede.

172 Am 11. I. 1730 (Baus. 355) berichtet *N* nach Wien, daß er das Holz für die Fensterrahmen »nach gnädigst approbirten Wiener Manier undt riß« schneiden lasse, am 9. VII. 1730, daß er äußere Winterfenster »nach der Wiener arth« machen läßt, und im Mai 1733 werden Musterschlösser ». . . nach der besten und anständigsten Manier« aus Wien als Modelle geschickt (Baus. 355. — Lohm. II, S. 35; siehe auch Text S. 91). Selbst *Curé*'s Modelle zu den Brückenheiligen werden nach Wien gesandt zur Korrektur durch die dortigen Bildhauer (16. IV. 30. Lohm. II, S. 9).

173 Die auffallende Verschiedenheit im Ton der Briefe an *N* einerseits und an *Hildebrandt* (vgl. z. B. den italien. Brief v. 25. XI. 1731) und die Ausstattungskünstler andererseits (vgl. Anm. 269) kann durchaus nicht nur mit *N*'s bürgerlicher Herkunft erklärt werden, wie Eckert (Balth. N und d. Wzbgr Residenz) will. Nicht die äußere Form dieser Briefe ist das Ausschlaggebende, sondern die nur *N* gegenüber so erstaunlich kategorische und jede Selbständigkeit des Beauftragten ausschließende Willensäußerung des Bauherrn, die sich — um einige von den vielen Beispielen herauszugreifen — etwa folgendermaßen äußert: »demnächst wirst du die geänderte Riß unsres Residenzbaues empfangen« (*FC* an *N* 17. VI. 1730) oder: »wir haben jetzt wegen des in Arbeit befindlichen Flügels unsren Entschluß gefaßt, wovon wir die Riß z u d e i n e r N a c h a c h t u n g übersenden werden« (*FC* an *N* 5. VII 1730).

174 Lohmeyer, Aus den ersten Baujahren der Wzbgr Residenz.

175 Der geheime Einfluß auf die Künstler des Residenzbaues, den Eckert (Balth. N u. d. Wzbgr Residenz) hier konstruiert, ist der Wesensart *N*'s so diametral entgegengesetzt, daß es kaum möglich ist, eine groteskere Formel für das Verhältnis *N*'s zu den Residenzkünstlern zu finden! — Das Verhältnis *N*'s zu *Hildebrandt* z. B. war

nicht einmal dasjenige einer kollegialen Koordination und gegenseitigen Anregung. Belangreichen Aufschluß hierüber gibt uns eine von *Hildebrandt* eigenhändig geschriebene und unterzeichnete Anweisung an *N* v. 24. IV. 1734 (Baus. 355), auf die *FC* mit den Worten hinweist: »kommet hierbei . . . des H. v. Hildebrandts Gedanken«. Diese Gedanken sind in einem teils tadelnden, teils lehrhaften, überwiegend aber durchaus befehlenden Ton verfaßt, demgegenüber auch nicht der leiseste Gedanke an eine Rivalität *N*'s *Hildebrandt* gegenüber in künstlerischen Dingen aufkommen kann (vgl. Anm. 106, 289). Auch *N*'s Verhältnis zu den Dekorateuren war bisher wenig klar und die Selbständigkeit der letzteren wurde stark unterschätzt. Wenn *FC* (1735) an *N* hinsichtlich des Hofmalers *Byß* schreibt: »mit welchen du dich jederzeit zu unterreden hast«, so ist hieraus ganz gewiß keine überragende Stellung *N*'s abzuleiten, und selbst in Sparten, die unzweifelhaft in die Kompetenz des Bauleiters gehören, wie Personalien, streben die Dekorateure mit Erfolg nach Selbständigkeit: gelegentlich des renitenten Benehmens eines Vergolders schreibt *Byß* (Baus. 355) am 26. IX. 1736 an *FC*: »ich habe es dem Herrn Neumann hinterbracht und zur Antwort erhalten, daß diese Sache solle abgestellet werden, es seindt aber Reden ohne nachthruckh, weilen dieser ehrliche Herr allzuviel zu tun . . . wäre es wohl nicht anders zu tun, als daß ich die Vollmacht habe, es anderst einzurichten« (vgl. auch Anm. 259).

176 Wenn Eckert (Balth. N u. d. Wzbgr Residenz) die von uns als Hildebrandtisch bezeichneten Formen an der Residenz mit den Wiener Bauten *Hildebrandt*s und den Kaisersaal mit dem Marmorsaal des Belvedere vergleicht, um den Anteil *Hildebrandt*s an den Wzbgr. Bildungen abzuschwächen oder in Frage zu stellen, so übersieht er vollkommen, daß zwischen diesen und jenen ein großer zeitlicher Abstand und ein gutes Stück Entwicklung liegt und daß hier und dort andere Bildhauer und Dekorateure am Werk waren (vgl. auch Anm. 413). Trotzdem ist die Ausscheidung der Hildebrandtschen und der früheren Bildungen so einwandfrei durchzuführen, daß es z. B. auf der Zusammenstellung der Profile (Abb. 58) ohne weiteres möglich ist, die Profile 6, 7 und 16 als von Hildebrandt beeinflußt von den übrigen abzusondern. Als erster wohl hat Moritz Dreger (Über Hildebrandt, Kunst und Kunsthandwerk X 1907 S. 269 f.) den stilistischen Gegensatz zwischen den »ganz in französischer Art« ausgeführten Stadtfronten und der Hildebrandtschen Ehrenhof- und Gartenfront festgestellt.

177 Vgl. S. 14 ff., Abb. 12, 13 und Text zu Taf. 24, 25.

178 Gräflich Schönbornsches Familienarchiv, Wien Nr. 125. — Daß Eckert diesem Briefe die Beweiskraft rundweg abspricht (Balth. N u. d. Wzbgr Residenz) und dies durch einen auf einen Denkfehler aufgebauten Vergleich mit der Verdächtigung *Boffrand*s durch Keller und Habicht zu stützen versucht, scheint uns ein doch allzu unsachliches Mittel zu sein, sich Dokumente, die zur eigenen Theorie nicht passen, vom Hals zu schaffen.

179 Gräflich Schönbornsches Familienarchiv, Wien Nr. 126. — In Augsburg blühte damals die schon im 17. Jhdt. entwickelte Industrie des Veduten-Stiches, der die Stelle unserer heutigen Ansichtspostkarte einnahm und vor allem »Reiseandenken« und Guckkastenbilder produzierte, ganz besonders. Daß es dabei mit der sachlichen sowohl wie mit der historischen Wahrheit wenig genau genommen wurde, erscheint begreiflich. Die von *Hildebrandt* erwähnten Residenzstiche sind nicht erhalten, so daß es nicht ganz ausgeschlossen ist, daß *FC* ihren Druck verhindert hat.

180 Im Jahre 1731 wird *N* der Lehrstuhl für Civil- und Militärbaukunst an der Universität übertragen. Es ist etwas für die Zeit durchaus Selbstverständliches, daß in einer Aufzählung der Lehrfächer (1743) die »Architectura civilis et militaris« unter die Disziplin »Philosophia cum Ethica et Mathesi« eingereiht wird, aber es muß besonders festgestellt werden, daß *N*'s Auffassung von seiner Kunst dieser Rubrizierung von seiten der Wissenschaft seiner Zeit völlig konform war. Auf die zum großen Teil in den traditionellen Irrtümern befangenen Feststellungen Habichts (Die Herkunft der Kenntnisse Balth. Neumanns auf dem Gebiete der Civilbaukunst, Monatshefte f. Kunstwissensch. IX. 1916, S. 46 ff.) einzugehen, ist hier nicht der Platz.

181 *N* berichtet am 11. III. 1725 an *LF*, daß er an *Boffrand* auf dessen Wunsch Pläne von verschiedenen technischen Betrieben wie Schneid- und Marmormühlen u. dgl. übersandt habe (Boll). Selbst *Hildebrandt* hat er — wenn wir der bekannten Anekdote einen Kern von Wahrheit zuerkennen dürfen — durch die technische Kühnheit des großen Gewölbes über dem Stiegenhaus in Staunen gesetzt.

182 Vgl. Lohmeyer, Aus den ersten Baujahren der Wzbgr Residenz.

183 Das Format der Werkstücke ist merkwürdig unregelmäßig, selbst in den Schichthöhen, und entspricht den sonst üblichen Normalwerksteinmaßen der Zeit nicht. Eine Erklärung dafür kann darin gefunden werden, daß man bei dem ungeheuren Verbrauch an Steinmaterial auch die kleineren Stücke nicht verwerfen wollte. Über die geringe Sorgfalt, die dem Steinschnitt in optischer Beziehung zugewendet wurde, wird später gesprochen werden (vgl. Text S. 79 u. Anm. 207).

184 Die Baurechnungen unterscheiden
1. »Quaterstein«, das sind die regelmäßigen Werkstücke, welche die Oberfläche des Hausteinbaues formierten. Ihre Herkunft ist schon genannt.
2. »Fenstersandstein«, das sind ausgesuchte Stücke, die für Fenstergewände, ornamentale Plastik u. dgl. Verwendung fanden. Herkunft wie bei 1.
3. »Mauerstein«, das sind Bruchsteine, die zur Hintermauerung des Quadermauerwerkes und für die Fundamente verwendet wurden. Sie wurden außer als Abraum der »Quaterstein«-Brüche von den Lagen Mönichsberg, Huppland, Hitzbühl, »vorm neuen Thor« und »bei der neuen Pulvermühle« bezogen.
4. »Sandplatten«, das sind Sandsteinplatten, die als Pflaster und Bodenbelag dienten. Es werden unterschieden »gevierte« und »gemeine« Platten, d. h. rechteckig behauene und

solche mit unregelmäßiger Kontur. Sie kamen von Gambach, Wernfeld, Erlabrunn, Rothenfels und Eibelstadt.

185 Der Kalkstein wurde im Gegensatz zu dem weicheren Sandstein »Eichenstein« oder »eichener Stein« genannt, eine Bezeichnung, die noch heute bei den fränkischen Steinmetzen üblich ist.

186 Außerdem gelber Marmor aus dem Bambergischen, weißer aus Eichstätt, schwarzer und roter aus Schuppenellenbogen und Kostheim (vgl. Anm. 353).

187 Der Wzbgr Kalk war so begehrt, daß der Freskomaler *Januarius Zick* sich von Frankfurt aus an den Stukkator *Mat. Bossi* um Wzbgr Kalk wendet (Feulner, Zick, S. 85, Anm. 1). Der natürlich in großen Mengen verbrauchte Gips wurde fast ausschließlich aus Frickenhausen a. Main, selten aus Iphofen bezogen.

188 Das an der Residenz verwendete Backsteinmaß beträgt 12/6/2 Zoll (29,3/14,6/4,9 cm) und entspricht dem bis Ende des Jhdts. im Gebrauch befindlichen Wzbgr Normalmaß, während sonst in Mitteldeutschland der Normalstein um die Mitte des Jhdts. im allgemeinen 12/6/3 Zoll aufwies.

189 Das Bauholz wird fast ausschließlich aus dem Bambergischen den Main herunter geflößt. Neben vielen anderen Orten liefern am meisten Kronach und Eltmann, dann auch Steinberg, Zeil und Ebern. Das Eichenholz kommt von Mainberg.

190 Das Schiefermaterial liefert Kronach, Glas wird zuerst aus der kurmainzischen Manufaktur in Lohr a. Main, dann (seit 1734) aus der von *N* eingerichteten und in eigener Regie betriebenen Glashütte in Schleichach (i. Steigerwald) bezogen. Eisen waren kommen meist aus dem Rheinischen, von Biebrich (Gußwaren vgl. Anm. 222) und Suhl (Nägel), später werden sie auch (Baurchngn. 1728 ff.) in Wzbg selbst gekauft. Es bestand die Übung, Gußwaren in handelsüblichen Formen fertig aus den Eisenhütten zu beziehen. So finden wir z. B. am sog. Huttenschlößchen in Wzbg (Fensterbrüstungen), im Treppenhause des Schlosses Pommersfelden (abgeb. bei Weigmann, Dientzenhofer, Taf. 21, 22) und in einem Privathause in Bamberg (Karolinenplatz 2, Treppengeländer) gußeiserne Balustern, die unzweifelhaft aus derselben Gußform stammen. In Pommersfelden sind zwischen diese einzelnen Balustern dann noch Zwischenstücke, gewissermaßen »Negative« eingeschoben, die den Zwischenraum exakt ausfüllen (vgl. Taf. 49 u. Text hierzu). Kupferne »Orna« (= Urnen, Vasen) werden bezahlt 1739: 2 Stck., 1740: 4 und 2 große, 1742: ? und 2 große Sterne (f. d. Ehrenhofgitter), 1743: 4 Stck. (vgl. Text zu Taf. 31), die der Kupferschmied *Martin Christian Tümbler* lieferte.

191 Fränkische Währung:

1 Reichsthaler = 1 fl. 3 Batzen fränk. = 72 kr. fränk.
1 fl. fränk. = 1 fl. 15 kr. rhein. = 75 kr. rhein.
1 fl. fränk. = 15 batzen = 28 Schillinger = 60 kr. fränk. = 5 Pfund 18 Pf. = 168 Pf.
1 Batzen fränk. = $^1/_{15}$ fl. = 11 Pf. = 22 Heller = 5 kr. rhein. = 4 kr. fränk.

192 Die Akkordarbeit wird in den Baurechng. »Ruthenarbeit« genannt und die Akkordarbeiter »Ruthenarbeiter«, weil sie nach den geleisteten, entweder im Steinbruch gebrochenen oder am Bau gemauerten Ruthen bezahlt wurden. Die Ruthe oder Gerte als Längenmaß faßt 12 (selten 14) Wzbgr Schuhe, die Quadratruthe demnach 144 Quadratschuhe, die Kubikruthe dagegen nur 12/12/4 (seltener 12/12/1) = 576 Kubikschuhe (vgl. Baus. 355; Bericht *N*'s v. 24.V. 1733; Lohm. II, S. 35 oben) = 14,48 cbm.

193 BAUUNTERNEHMER: Als die wichtigsten Unternehmer sind uns überliefert für die Maurer- und Steinhauerarbeiten: unter der Regierung des *IPF* und *Hutten* der »geschwohrne Meister« *Mathes Kolb*, *Jakob Bauer*, *Franz Graser* und *Paulus Brenner*. Sie erhalten eine »Quartalsbestallung« (also festen Gehalt) von je 60 fl. Unter der Regierung *FC*'s der »Bürger und Maurermeister« *Rudolf Wohlfahrt*, der »maurer undt Steinhauermeister« *Paulus Brenner* und der »Maurermeister« *Marx Wucherer*, ferner *Hans Gg. Ickelsheimer* und *Erasmus Wohlfahrt*.
Als Zimmermeister: *Joseph Greising* für das erste Baujahr (1721 seine Gesellen), dann *Leonhard Stahl* (seit 1722) und später (seit 1750) *Leonhard Greising*.
An weniger wichtigen Meistern werden für die Zeit *FC*'s noch genannt: *Frz. Ign. Hoff*, *Joh. Hoff*, *Joh. Adam Schmidt*, *Joh. Adam Baumann* und *Andr. Wagner*, für die Zeit *Greiffenklaus : Balzer Drechsel* und unter *Seinsheim : Mich. Günther*, *Dominicus Ickelsheimer* und *M. J. Zengerlein* seit 1727).
Es ist nicht ohne Interesse, festzustellen, daß *Joseph Greising*, mit dessen Namen der letzte geschlossene bodenständige Formkreis vor Beginn des Residenzbaues verknüpft ist (vgl. S. 6), seine letzten Lebensjahre (er starb am 12. Dez. 1721) dem großen neuen Werk als simpler Zimmermeister und Unternehmer zur Verfügung stellte. Sein Nachfolger am Residenzbau, *Leonhard Stahl*, hatte seine Witwe geheiratet (vgl. Pfister, Zwei Wzbgr Baumeisterhäuser aus dem Anfang d. 18. Jhdts. »Frankenland« 1921 Heft 3) und wohl auch sein Geschäft übernommen, der damals übliche Weg, sich Eingang in die Zunft zu verschaffen.
Bei den übrigen Handwerksgattungen werden genannt: als Schieferdecker *Andr. Keßler* (seit 1734), als Kupferschmied *Ad. Martin Christ. Tümbler* (Timler) (vgl. Anm. 190, Text zu Taf. 31), als Tüncher *Hardt*, *Möhrlein* und *Vogt*, als Faßmaler *Peter Christ. Gillig* (seit 1725) und *Ad. Knoll* (seit 1727).

194 Vgl. Anm. 191.

195 Vgl. hierzu die Gesamtzusammenstellung der Ausgaben für Bau u. Ausstattung.
In den Baukosten für den Nordblock sind die im Jahre 1729 verrechneten inbegriffen, in denjenigen für den Gesamtrohbau diejenigen des Jahres 1745. In der für die Zeit von 1744 bis zur Vollendung angegebenen Summe ist das Honorar für Tiepolo inbegriffen, ebenso in der Summe der Gesamtbaukosten. — In der Summe für Schmiedearbeiten sind die Baurechnungsrubriken »Schmied« und »Schlosser« zusammengefaßt, in den Summen für Stukkatur und Gipsmarmor ist die Rubrik »Gips« anteilig enthalten, in der Summe Vergolderarbeit die Rubrik »Goldschläger« eingerechnet, die Summe Malerarbeit umfaßt die Rubriken »Maler« und »Tüncher«.

Es ist nicht uninteressant, mit den Gesamtbaukosten der Residenz von 1 564 000 fl. diejenigen des »Schlößchens am Rennweg« von 38 216 fl. in Vergleich zu setzen.

196 Es ist wohl selbstverständlich, daß hier nicht der von der Denkmalpflege des 19. Jhdts. geübten berüchtigten »Purifizierung« das Wort geredet werden will. Für den Entschluß, Altes zu entfernen, wird jederzeit das sorgfältige Abwägen zwischen dem Werte des zu Entfernenden und dem durch die Entfernung erzielten Gewinne der Maßstab sein müssen. In erster Linie wird es sich ja um Zerstörungen oder wertlose Zutaten des 19. Jhdts. handeln.

197 Fritz Hirsch z. B. hat diese Forderung bei seiner vorbildlichen Wiederherstellung des Schlosses Bruchsal erfüllt.

198 Auch Eckert (S. 117) hat dies richtig gefühlt, jedoch ohne Folgerungen daraus zu ziehen.

199 Die Überschneidung der offenen Bögen durch die Treppenläufe, die vielleicht gewaltsam konstruiert oder ungelöst erscheinen könnte, finden wir in genau derselben Form in Originalentwürfen der Zeit wieder. So in einem Entwurf zum Treppenhaus in Ebrach (UB Del. 1, Bl. 54; abgeb. bei Weigmann, Baumeisterfam.) und in einem Entwurf zum Treppenhaus im *Hildebrandt*schen Palais Rottal in Wien (mitget. v. Dagobert Frey, Wien).

200 Der Plan ist unterzeichnet: »Deboi, Hof-Zehrgeber« und datiert 1816. Auch ein Plan des Erdgeschosses aus derselben Zeit befindet sich bei der Schloßverwaltung.

201 Daß es sich tatsächlich um Durchbrechungen und nicht nur um Nischen handelt, beweist das Fehlen des sonst überall gewissenhaft eingezeichneten Schlagschattens.

202 Da die zum ersten Zustand gehörigen Lisenen vorhanden waren, ist es wahrscheinlich, daß dieser wenigstens im Rohbau bestanden hat. Der jetzige Zustand ist bauanalytisch in manchen Einzelheiten noch rätselvoll und könnte restlos wohl nur durch stellenweise Freilegung des Mauerwerkes geklärt werden.

203 Es wäre eine Anmaßung, mit der gegebenen Rekonstruktion behaupten zu wollen, daß der Zustand des Treppenhauses gerade so und nicht anders geplant gewesen sein müsse. Es will hier lediglich eine Möglichkeit angedeutet werden, die dem Stil und dem Kunstkreis *FC*'s annähernd entsprechen könnte. Dabei ist die Art der Dekoration in der Zone der Oberfenster durchaus hypothetisch.

204 Eckert (S. 144) kommt zu dem entgegengesetzten Ergebnis, das sich allerdings durch seine übrigen Vorschläge zu einer Ausgestaltung des Residenzplatzes als aus einer von der unsrigen grundsätzlich abweichenden Auffassung vom Wesen des Platzes erklärt. Eckerts Vorschläge müssen mit aller Entschiedenheit abgelehnt werden, da sie den Sinn und die räumliche Wirkung des Platzes geradezu vernichten würden. Keine Bepflanzung irgendwelcher Art darf die monumentale »Steinhaftigkeit« dieser grandiosen Öde unterbrechen und den gewaltigen Maßstab verkleinern, keine Terrassenbildung die prachtvolle Wölbung des Platzes um den besten Teil ihrer Wirkung bringen!

205 Vgl. Pfister, Das Wzbgr Wohnhaus im 16. Jhdt. S. 51 ff. — Eine grundsätzlich andere Stellung nehmen natürlich die für dekorative Zwecke verwendeten, geschliffenen oder polierten edlen Steinsorten im Innenausbau ein. Von ihnen ist hier nicht die Rede.

206 Friedrich von Thiersch hat dies schon 1902 in einem Vortrag in Augsburg mit den Worten festgestellt: »Neumanns Würzburger Schloß wurde nach der Vollendung durchaus gelb angestrichen, ein Beweis, wie sehr man sich an die Färbung des Rohmateriales selbst der edleren Qualität gewöhnt hatte«. Seine Feststellung blieb seinerzeit vollkommen unbeachtet.

207 Vgl. Anm. 183. — Das Problem der sichtbaren Fugen und des Steinschnittes berührt *N* in seinem Brief v. 11. I. 1723 aus Mannheim (Lohm. I, S. 5) mit Bezug auf den dortigen Schloßbau. Es geht daraus hervor, daß auch dort der Haustein angestrichen wurde und daß man deshalb die Steine nehmen konnte »die Farb daran wie es gibet«, d. h. auf die Eigenfarbe der Steine keine Rücksicht zu nehmen brauchte. Denselben Gegenstand behandelt ein Brief des *Damian Hugo* an *LF* (1726) in bezug auf Bruchsal (Hirsch, Bruchsal S. 22). Hirsch hat sich gelegentlich der Wiederherstellung des Schlosses Bruchsal viel mit dem Problem der Farbe beschäftigen müssen. Er berichtet (S. 35 f.) für das späte 18. Jhdt., daß der Sandstein mit Ölfarbe gestrichen wurde, es ist jedoch wahrscheinlich, daß in der früheren Zeit meist Kaseinfarbe dazu verwendet wurde. Für das 17. Jhdt. ist uns ein Beweis dafür erhalten in den Baurechnungen für den sog. Roten Bau des Wzbgr Rathauses, die erhebliche Posten für Milch aufweisen, die nur zur Bereitung von Topfenfarbe gedient haben kann (Lockner).

208 Sie ist uns in einer Unzahl von Architekturbildern der Zeit erhalten. Man braucht nur z. B. an Canaletto zu erinnern. In Wzbg selbst gibt in nächster Nähe der Residenz der Rosenbachische Hof noch heute, wenn auch durch den Einfluß der Zeit stark abgeschwächt, wenigstens annähernd die Wirkung dieser Differenzierung. — Hans Rosenthal (Denkmalpflege 1920 Nr. 7) hat diese Art der farbigen Architekturbehandlung und die Bedeutung der Farbe überhaupt für den »Küchengartenbau« bei Gera nachgewiesen. Vgl. Hirsch, Bruchsal S. 19, 22, 35 f. — Über *Sebastian Vierheilig* (geb. 1761, gest. 6. I. 1805), den Zeichner der Abb. 79 wiedergegebenen genauesten unter den alten Ansichten der Residenz, siehe Neue Fränkische Chronik III 1808 Sp. 723—728.

209 Vgl. Eckert S. 134, 143, Anm. 318 usw. — Trotz der Feststellung Thierschs und trotzdem Eckert selbst an den Fenstergewänden des hinteren Südpavillons im Ehrenhof Farbreste festgestellt hat, nimmt er an, daß der Baukörper selbst und die rein tektonischen Architekturglieder nicht angestrichen waren (S. 143).

210 HKP v. 20. VIII. 1750. — Das Anstreichen und teilweise Vergolden der Gartenplastik war eine selbstverständliche Übung der Zeit. So wird uns vom Pegasus der Parnaß-Gruppe im »See« zu Veitshöchheim (vgl. auch

Anm. 215) berichtet, daß er 1766 vergoldet wurde (Kunstdenkmäler Bayerns III, 3, S. 181). — In Baus. 355 I (fol. 346, undatiertes einzelnes Blatt) findet sich die Stelle: »Ahn bildthauer arbeith ist unvergüldter als erstlich Ihro Hochfürstl. Gnaden Wappen samt 2 Löwen, 4 Meer pferdt, 1 Neptunus, 4 Tridones in Muschlen sitzend, Pallas und Hercules«, Putten, Delphine, Festons . . . «Not. Die Gwendter, Kleidter, Haar undt festonnes müssen alle proncirt sein undt sowohl hindten alß vorn vergüldt werdten«. — Gartenplastiken *Peter Wagners* waren bronziert (vgl. Anm. 460 u. Text zu Taf. 25/26). In den Baurechngn. v. 1756 wird Anstreicherarbeit am »Perso« im Garten verrechnet. (Zur Anstreichung und Vergoldung der Statuen auf dem Ehrenhofabschluß vgl. auch Anm. 213 und 342).

211 Was haben wir uns unter der immer wiederkehrenden »S t e i n f a r b« vorzustellen? — Das Wort kommt schon bei *Dürer* vor in seinen Briefen an Jakob Heller vom Jahre 1508 und bezieht sich dort auf die Außenseiten der Flügel des Hellerschen Altares. Mit »Steinfarb« ist dort also weder das Herstellungsmaterial des Farbstoffes (etwa im Sinne von »Erdfarben«), noch das Material, für dessen Bemalung die Farbe bestimmt war, bezeichnet, sondern der Farbton selbst, in diesem Falle also graue Farbe. Im selben Sinne haben wir das Wort auch hier aufzufassen, nur mit dem bezeichnenden Unterschied, daß dem 18. Jhdt. die »Steinfarb« gelb war. Das Gelb ist in der Architektur die Farbe des Barock und hat schon in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. begonnen, das Grau und Graugrün des Mittelalters und des 16. Jhdts. abzulösen. Geradezu als Schlüssel und Bestätigung für unsere Theorie aber dient uns eine Notiz Scharolds (1836), der in seiner Beschreibung Wzbgs sagt: »Der Häuser-Anstrich ist meist steinfarbig, d. i. blaßgelb, blaßgrün, blaßröthlich . . .«. Also der Zeit des Biedermeier waren bezeichnenderweise die bekannten lichten Töne »steinfarbig«. — Die Baurechnungen v. 1737 weisen einen kleinen Posten »Hausfarb« auf. Wir wissen nicht, was man sich darunter vorzustellen hat.

212 Baurechngn. 1742 (vgl. Eckert S. 132). Die Metallteile waren im übrigen alle vergoldet: 1727 wird das Vergolden von »kupferne Knöpf« (Dachknäufe), 1725 das Vergolden von »eisernen Creuzern« (an den Kronen der Fensterkartuschen) verrechnet. Das Vergolden der Dachknäufe ist uns auch für Werneck verbürgt (Hertz, Werneck S. 22).

213 1733 erhält z. B. der Faßmaler *Knoll* 22 fl. für den Anstrich des »Frontispizes Pietas« (vgl. Abb. 95). 1751 erhält *Friedrich Hohmeyer* Bürger und Vergolder, eine Vergütung von Korn und Wein, weil unter seiner Aufsicht »mit Ersparung etlicher 100 Rchsthlr.« die großen Statuen »bei denen eisernen Gattern als auch die Trophäen oder Armaturen oben um das Dach« angestrichen wurden. 1752 hat derselbe die »übrigen Armaturen oben auf dem Dach und die 4 großen Altanen mit ihren zugehörigen Statuen angestrichen« (HKP v. 12. II. 1752; Lockner).
Über Werneck meldet *N* im Mai 1741 »das Wappen in den Cheveron ist auch schon angestrichen« (Hertz, Werneck S. 23). Eine Anweisung für das Jahr 1738 (Baus. 355, 1737 fol. 120—125) verlangt unter Ziff. 1: »Im Haupthof die facciata zu besorgen damit anno 1739 gegen Kiliani selbe ganz fertig . . . und sogar in der facciata das nötige kann vergoldet werden«. Die HKP v. 1725 registrieren von der Schönborn-Kapelle: »die Kindlein (Putten) halten die weiße Farb nit« (Boll). In den Baurechngn. finden wir 1728 für das Anstreichen von 5 Heiligenfiguren auf der alten Mainbrücke 36 fl. verrechnet.

214 1725 erhält der Faßmaler *Peter Christian Gillig* »6 fl. für Ihro Hochfürstl. Gnaden Wappen an der Residenz zu malen«. Einmal die verhältnismäßig hohe Summe (denn es konnte sich damals nur um das kleine Wappen über dem Mittelportal des Nordblockes handeln; vgl. Taf. 16), dann aber auch der alte Sprachgebrauch, der für einfarbige Behandlung immer das Wort »ahnstreichen« nicht »malen« verwendet, lassen darauf schließen, daß es sich um einen mehrfarbigen Anstrich handelte.

215 Im Veitshöchheimer Garten wurden 1768 die Figuren am Theater »auf Porzellanart bemalt« (Kunstdenkmäler Bayerns III, 3, S. 181). — May (S. 51) berichtet von der Gruppe des Parnaß im »See« ebendort, daß sie »in früherer Zeit färbig angestrichen gewesen seyn« soll. — In Werneck waren die »geschweiften« Bogengänge weiß und blau und weiß und grün angestrichen (Hertz, Werneck S. 20).

216 Die Räume im Nordblock bewohnte natürlich zunächst auch *FC*; dortige Zurüstungs- und Instandsetzungsarbeiten, 1730 besprochen (Baus. 355), 1731 verrechnet, müssen mit seinen ersten Aufenthalten in Würzburg — seit Sommer 1731 — in Zusammenhang stehen (Anm. 254). Seit Fertigstellung der neuen Wohnung im Südblock 1737 (Anm. 290) hatte das »alte Quartier« nur mehr geringere Geltung. Vielleicht dann zeitweise Gastwohnung; spätere Verschönerungen (1744!) wären auch für eine solche verständlich; *FC* beabsichtigt 1745, sich vor den erwarteten hohen Gästen dorthin zurückzuziehen (Baus. 355: 3. VII. 44; 22. VI. 45; Lohm. II, 144; Inv. 416 Anm.). *Ingelheim* läßt 1747 die Zimmer für sich neu einrichten und bewohnt seitdem dauernd den Nordblock (s. Anm. 386). Daß dieser seitdem den Namen »Ingelheimer Bau« behalten hat, läßt darauf schließen, daß die Wohnung in den folgenden Jahrzehnten ziemlich unbenützt stand. Die Neugestaltung unter *Seinsheim* seit 1776 macht die »erste Bischofswohnung« wieder vollends »ebenbürtig«.

217 BAUPLASTIK AM NORDBLOCK (Baurechngn. 1722—28), mit Ausnahme einzelner Stücke 1723—26 geschaffen, folgt dem Verlauf des Rohbaues: Rennweg, Stadtfront, Ehrenhofnordwand, Verbindungsflügel. Durch genauen zahlenmäßigen Vergleich des Vorhandenen und des Bezahlten sowie der Bezahlungsjahre läßt sich an Ausführungsarbeiten ausscheiden: F r o n t m i t P a v i l l o n s: Kapitelle (Taf. 48, über das Modell dazu siehe Baus. 355: *N* 3. IV. 23; Lohm. I, 36), Wappenkartuschen der Fenster (Taf. 45), Frieser (= Metopenreliefs) von *Esterbauer* (Anm. 218). Zweifellos von *Curé* (Anm. 220) u. a. die Plastik der Dachbalustrade, auch im Entwurf der Typen. Von *Jacob v. d. Auvera* (Anm. 219): das Wappen mit den Putten über dem Hauptportal 1726 nach eigenem Entwurf (WHM 127, Bl. 185), wohl auch der Hermen- und Trophäenschmuck des Rundfensters darüber (1728, nach Entwurf aus dem Welsch-Kreis Del. 3, Bl. 135v); die bei-

den Giebelfüllungen Justitia und Pax 1726 nach *Lünenschloß'* (Anm. 247) Entwürfen WHM 142, Bl. 202—8, WHM 145, Bl. 85, 86; Bestellung bei *Auvera* HKP 28. V. 26; die schlecht erhaltenen Originale im Garten des LM; sonst sehr wenig, genannt nur vier Wappen. Weniges, darunter Balustern und Kapitelle, von *Joh. Seb. Bendel*, einem Einheimischen (1676—1744, Scharold Mat. fol. 124; er arbeitet 1708 die Holzplastik an der Orgel der Gertraudkirche, Inv. 682) hier am Nordblock 1723—25, später am Südblock usw. mit seinem Sohne (Anm. 316 f.). Nordwand des Ehrenhofs seit 1725: *Esterbauer* tritt zurück (wohl nur Kapitelle), *Curé* fehlt. Metopen, Trophäen und Urnen, auch Schlußsteine, Fensterplastik und Kapitelle führen *Joh. Seb. Bendel* und vor allem *Andr. Prell (Brill)* aus, letzterer auch das Wappen über dem Mittelportal. Die Schlußsteinzieraten der oberen »7 Bögen« von *Jac. v. d. Auvera* oder *Brill* und *Bendel*. Die Lünettenfüllungen darunter später (1736?, vgl. Anm. 115). Zwischenflügel der Höfe = »Zwerg- und flanque-Baw«: acht Reliefs der Fensterbänke von *Esterbauer* 1726. — Mitwirkung der beiden *Becker* (?) siehe Anm. 221.

218 BALTHASAR ESTERBAUER, geb. 1672, † 1728 in Würzburg.
(Robert Diehl, B. Esterbauer, Diss. Frankfurt a. M. 1920, MS.)
E. stammt »aus Bayern«, ist als Schüler des »ältesten *Wagner*« in Obertheres mit der bedeutenden fränkischen Bildhauerfamilie verbunden (s. Anm. 425), seit rund 1700 in Würzburg ansässig, seit 1705 Stiftsbildhauer des Stiftes Haug, seit 1706 auch domkapitlischer Bildhauer genannt. Inhaber der besonders 1712—20 bedeutendsten Werkstatt neben *Auvera*. Als Steinplastiker bei den letzten Petrini- und den wichtigsten Dientzenhofer- und Greising-Bauten (Rennwegschlößchen und Juliusspital in Würzburg, Fulda, Banz, Comburg, Ebrach, Zeughaus auf dem Marienberg, sicher auch Würzburger Jesuitenkolleg) beschäftigt, auch als Holzplastiker umfänglich tätig (ganze Innenausstattung in Comburg, Altäre und Kanzel in Banz, Gestühl und Kanzel in der Würzburger Marienkapelle (nicht erhalten), Altäre in Stifthaug und St. Peter in Wzbg), der Schöpfer von zahlreichen, als höchst persönliche Leistungen wertvollen Wzbgr Hausmadonnen. Mit *Joh. Dientzenhofer* und *N* durch familiäre Beziehungen verbunden. — In den Residenzbaurechngn. 1723—26 bezahlt; Einzelheiten s. Anm. 217. — Eigenhändige Zeichnungen Del. 3, Bl. 123v, 124v. — *E.* muß ein bedeutender Anteil an der charakteristischen Ausbildung des Ornaments (des Laub- und Bandelwerks im Stile *Eysler*s) im Würzburgischen zugesprochen werden.

219 JACOB VON DER AUVERA, geb. 17. II. 1672 in Mecheln, † 20. II. 1760 in Wzbg.
(Hermann Schuster †, Die Bildhauerfamilie der Auvera, unvollendete Diss. München 1914, MS.)
Ein Niederländer, um 1700 in Wzbg. seßhaft geworden, 1706 Schwiegersohn des Wzbgr. Hofmalers *Onghers*, 1710 Bürger in Wzbg, Vater einer größeren und für ganz Franken hochbedeutenden Bildhauerfamilie. Selbst als Hofbildhauer seit 1719 genannt (StAW Akt 1107), 1724 zusammen mit *Curé* von *Hutten* erneut bestätigt (HKP 1724, f. 332), bis 1736 Haupt der weiterhin für die Würzburgisch-fränkische Barockplastik wichtigsten Werkstatt, als deren führender Inhaber jedoch nach 1736 unbedingt sein begabtester Sohn *Joh. Wolfgang* gelten muß (Anm. 284). Auch in seiner Tätigkeit vor Beginn des Residenzbaues steht er zum Teil neben *Esterbauer*. Von seinen wichtigsten Arbeiten in Wzbg: beim Neubau des Juliusspitals 1706—19 (viel Gartenplastik), des Zeughauses auf der Festung 1709—15, der Neumünsterkirche 1716 ff., des Jesuitenkollegs (?) 1715—19, der Peterskirche (?) 1717—20 sind die bezeichnendsten der Brunnen im Juliusspitalgarten 1706 und besonders, obgleich nicht urkundlich belegt, die Plastik der Neumünsterfassade 1716. Mitarbeit an der Residenz s. Text S. 84, 98, 105 sowie Anm. 217, 295, 299, 316. — Eigenhändige Zeichnungen: Del. 3, Bl. 126 Entwurf zum Giebelfeld »Pietas« über der Hofkirche (= Abb. 95); WHM 127, Bl. 185. — Ein Porträt des *J. v. d. A.* besitzt HV (Gemäldekatalog Heffner 1875, Nr. 8).

220 CLAUDE CURÉ, geb. 1685 bei Paris, † 1745 in Wzbg (23. IV. nach Scharold, Mat. 170; Dez. 1745 seine Witwe in den Ratsprot. genannt), der Sohn eines Gärtners *Peter Curé*, seit 1721 in Wzbg, heiratet hier Okt. 1722 die Tochter des Münzmeisters *Bischoff*, wobei er (Dompfarrarchiv, Ausrufbuch; Lockner) über Herkunft und bisherige Tätigkeit Angaben macht: hat zuletzt sieben Monate in Dresden, ein Jahr in Mainz, 2 Jahre in München, ein Jahr in Bonn (vgl. *Castelli* Anm. 228) gearbeitet. Seit seinem Auftreten in den Residenz baurechngn. 1723 Hofbildhauer genannt, von *Hutten* 1724 gleich *Auvera* bestätigt, doch den Baurechngn. zufolge nicht beschäftigt, tritt erst 1730 unter *FC* wieder hervor, 1742 letztmals in den Baurechnungen genannt. Sein Anteil an der Bauplastik des Nordblockes der Bezahlung nach 1723 und 24 sehr bedeutend (Anm. 217); er arbeitet mit 3 französischen Gesellen: *Georg Friedrich Germain, Gottlob André* und *Franz Lafleur*. Aus gleicher Zeit hat sich (im zweiten Alexanderzimmer, siehe Taf. 107) eine kleine Bronzestatuette der Diana erhalten, bezeichnet »Claude Cure sculps. J. A. Roth. fud. 1724«, vgl. damit die vier Wandepitaphe in der Schönborn-Kapelle. *Curé*, zweifellos schon von *JPF* zur Ausstattung der Schönborn-Kapelle, auch für die Denkmäler im Inneren ausersehen, wird nach 1730 von *FC* an erster Stelle wieder dazu herangezogen (Inv. 128 ff.; genaueres bei Boll, Schönborn-Kapelle). *FC* überträgt ihm 1730 auch 4 Figuren auf der Nordseite der Mainbrücke (Inv. 673 mit Nachweisen; das Modell zu Karl d. Gr. erhalten im LM, A 14546, Saal 27). Sein Anteil am Residenzsüdblock usw. siehe Anm. 316 f. *N*'s Lob seiner geschwinden Fertigkeit Baus. 355: 17. I. 23; Lohm. I, 8 f. Den Umfang seiner Tätigkeit, aber auch die wahren Grenzen seiner Künstlerschaft zeigen seine Handzeichnungen, deren in SE Skizzenbuch, in Del. 3, sowie unter den Auvera-Handzeichnungen im KgM eine große Reihe ihm zugeschrieben werden kann: Ausgangspunkt (Boll) WHM 146, Bl. 62, rückseitig von seiner Hand bezeichnet (vgl. seine eigenhändigen Quittungen KAW Rechnung 39448); sicher eigenhändig: WHM 146, Bl. 5, 6, 38, 42 f., 51—60, 62, 86—88, 91, 96; Del. 3 auf Bl. 14v, 43v, 48, 75, 82, 91, 111, 111v, 115, 117—119, 120v, 123v, 132, 134v (ein Blatt von 118v siehe Abb. 96); SE CV (2 Darstellungen), CVI, CVII. Aus diesen Zeichnungen geht hervor: *Curé* wohl Entwerfer der meisten Typen der Vasen und

Trophäen auf der Dachbalustrade der Residenz, Nord- (und Süd-) Block, auch der reicheren Stücke mit Putten über den Gartenfassaden (Abb. 96 und Anm. 316 f.), sowie der Metopenreliefs (Frieser, Anm. 217, 316), mit Ausnahme des von *Wolfg. v. d. Auvera* 1736 ff. Geschaffenen (Anm. 322—326). Vor 1736 scheint er auch für die Gartenplastik in Aussicht genommen, von *Wolfg. v. d. Auvera* wohl ganz in den Hintergrund gedrängt; doch machen seine Entwürfe zu Puttengruppen und Komödienfiguren die Linie einer Art von Ideentradition von ihm über *Wolfg. v. d. Auvera* bis zu *Tietz* und *Wagner* offenbar. Ähnlichkeiten des frühesten Zeichenstiles des *Wolfg. v. d. Auvera* mit dem seinigen und die eigentümliche Einmischung vieler seiner Zeichnungen in die gebundenen »Skizzenbücher« desselben (bes. WHM 146) lassen schon für die zwanziger Jahre ein engeres Verhältnis zwischen *Curé* und dem jungen *Auvera* vermuten; die späteren Zusammenhänge erklären verwandtschaftliche Beziehungen: *Wolfg. v. d. Auvera* heiratet 1742 *Curés* Tochter Maria Cordula, die nach seinem 1756 erfolgten Tode 1759 eine zweite Ehe mit *Peter Wagner* (s. Anm. 425) einging.

221 Die Brüder BECKER (Scharold Mat. fol. 123) erscheinen (doppelt eigentümlich gegenüber der Stellung und den 1724 erneut bestätigten Rechten der Hofbildhauer *Jac. v. d. Auvera* und *Curé*) 1725—28 in hochfürstlicher Bestallung und erhalten eine Vorauszahlung (Baurechnungen), die nach *Huttens* Tode wieder abzüglich verrechnet wird, gleichwie HKP 4. VII. 29 melden, daß sie wieder »entlassen werden können«. Sebastian erhält noch 1735 eine kleine Bezahlung (s. Anm. 316). An der Residenz nichts einzeln für sie nachweisbar; die prächtigen Figuren der Alten Mainbrücke (ganze Südseite, Joseph und Nepomuk der Nordseite, Inv. 673 f.) sprechen jedoch für sie und zeigen sie *Curé* künstlerisch überlegen. Allerdings Entwürfe der Brückenfigurenmotive von *Lünenschloß* vorhanden (Anm. 247).

222 EISENWERK AM NORDBLOCK. Balkonbrüstungen: der Hammerschmied *Ferdinand Walcher (Walcher)* ist nicht der Verfertiger, wie Inv. 416 angegeben, sondern erhält für die 4 Geländer am Nordblock nur die Arbeit an »Stützen und Rahmen zur Fassung deren Balunster« und die Lieferung von schmiedeeisernem Laubwerk für schmückende Nebenteile 1727—28 bezahlt. Die gegossenen Balustern selber (vgl. Anm. 190) kommen zu Schiff 1727 »von Mainz her« über 70 Stück, 1728 »vom Hüttenmeister zu Bieberich am Rhein« 136 Stück (vgl. den Briefwechsel *N*'s mit Philipp Graf *Stadion* in Mainz Baus. 355: Aug.-Sept. 1722 »betreffendt die Gießung deren Öfen und Keßlen« (Anm. 240, 243) und die »Form von eisernen Balustern«, die von Wzbg an ihn gesandt werden soll; vgl. Del. 3, Bl. 129; da das Eisenwerk *Stadions* in Böhmen lag, scheint es sich jetzt um eine andere Quelle zu handeln). 1733 kommen dann abermals »310 Stück von Frankfurt zu Wasser«; sie wurden verwendet am Südblock und am großen Balkon vor dem Weißen Saal, der jedoch auffallenderweise auf sämtlichen alten Ansichten (Abb. 49, 50, 51, 79, dazu Ballingscher Aufriß in Frankfurt, Histor. Museum) eine reich ornamentierte Brüstung (Stein?) im Stil der Dachbalustrade Taf. 34 (vgl. auch Del. 3, Bl. 122) oder der geplanten Treppenbalustrade Abb. 104 zwischen geschweiften Sockeln mit Zieraten zeigt (s. Anm. 142; nie ausgeführte Planung?). — Die Balkone der Gartenfront haben Steinbalustern: Abb. 58/18. — Gitter der Tordurchfahrt: »dem Schlosser *Michael Lintz* (hier zum erstenmal erscheinend!) wegen eines unter das Tor der Residenz gefertigten großen Eisenbogens . . . 238 fl. vergnügt« Baurechng. 1728. — Ein Kunstschmied oder -schlosser, dessen Stellung der von *Oegg* seit 1734 eingenommenen entfernt entspräche, am Nordblock nicht vorhanden. Unter den Schmieden, *Ferd. Walcker* und *Hans Michel Hahn* († 1737) seit 1720, Hofschmied *Urban Schwartz* seit 1731, die u. a. Schlaudern und Kellergitter arbeiten, tritt nur der erste mit den erwähnten Balusterfassungen, Kellerstiegengeländern und Ofenfüßen 1727—29 hervor. Schlosser: Beschläge und Kaminzubehör im Schlößchen am Rennweg lieferten »2 Schlosser aus Hanau«: *Johann Kraus* und *Conrad Wendel*. Am neuen Residenzbau außer *Andreas Lindner, Johann Röhm, Georg Adam Seitz*, vor allem Hofschlosser *Nicolaus Neeb* seit 1725. Der domkapitlische Schlosser *Aurelius Seeland* seit 1724, *Conrad Brüngel* seit 1727 (beide auch Messingarbeiten), *Joh. Mich. Lintz* († 1752) seit 1728 (auch Beschläge für den Saal), *Johann Probst* seit 1729. *Neeb, Lintz, Probst, Röhm* werden auch neben *Oegg* 1734 ff. noch, rein handwerklich, beschäftigt.

223 WELSCH muß wohl (im Gegensatz zu *N*, Anm. 226, 255, 259) ein inneres, persönlich-schöpferisches Verhältnis zu Bauzier und Ausstattung zugestanden werden. Das entspricht allein schon dem Charakter der älteren Generation, die er vertritt, dem bedeutenden Anteil des plastischen Schmuckes am architektonischen Stilbild der ersten Jahrzehnte. Das starke Hervortreten des schmückenden Details auf den Welsch-Rissen (z. B. sein Fassadenentwurf für den Wzbgr. Dom SE 4 neben der bildhauerisch bereicherten Replik im Koblenzer Staatsarchiv, die Lohmeyer (Seiz S. 5 Abb. 1) irrtümlich als Klosterkirche Theres abbildet; ferner Schönborn-Kapelle: SE 25, 26, SE CXXII b sogar reiner Epitaphentwurf!; näheres bei Boll; besonders sein letzter Riß zur »Kirche im Oval«, siehe Text S. 22, 84 und Abb. 25) scheint es direkt zu beweisen. Aber selbst wenn man alles nicht rein Architektonische ganz auf einen Zeichner oder Mitarbeiter zurückführen will, bleibt die unbedingte Zugehörigkeit dieser Kraft zu Welsch auffallend und bestimmend: der Charakter dieser plastischen Details ist fast auf allen »Welsch-Rissen« so merkwürdig gleichartig und bezeichnend, daß die Zuweisung verschiedener verstreuter Einzelrisse zum Welsch-Kreis geradezu darauf fußt (z. B. Del. 3, Bl. 133v unten, 134 u. a.); vgl. Anm. 45.

224 NORDBLOCK. Die erste Bischofswohnung umfaßte die Zimmerflucht im Hauptgeschoß der Westfront, die uns in den Räumen 56—64 auf Abb. 60, den »Ingelheimer Zimmern« (s. Anm. 216), im Grundriß unverändert erhalten ist: in der Mitte einen Saal (Raum 60), in der Breite von drei Fensterachsen, in der ganzen Tiefe des Baukörpers durchgehend, so daß drei entsprechende Fensterachsen auf den vorderen Nordhof sich öffneten. Zu beiden Seiten je eine Zimmerfolge von geringerer Tiefe sich anschließend: je ein größeres (59, 61) und ein um weniges kleineres (58, 62) zweifenstriges Zimmer, in den

Ecken des Baublockes je ein schmales Kabinett (57, 63) mit einem noch kleineren einfenstrigen Kabinett (56, 64) dahinter. Der Kommunikation und dem Gefolge gehörte das übrige, vor allem die beiden senkrecht anstoßenden Blockflügel mit je einem Treppenhaus; der nördliche ist im Grundriß unberührt geblieben, der am Hof neben 54 bis 56 hinziehende Gang hat in der Hohlkehle sogar die alten Stuckaturen (Anm. 228 f.) bewahrt; der südliche wurde in der Toskanazeit (Anm. 489) völlig verändert, die Zimmerchen blickten ursprünglich gegen den Hof, während am Ehrenhof hinter den »sieben Bögen« (an Stelle von 65—68) eine Galerie hinlief; der hintere Eckpavillon enthielt an Stelle von 69—71 einen einzigen großen Raum. Im Zwischenflügel sind an Stelle des Fürstensaales (72) vier kleine Zimmer westlich neben einem Verbindungsgang zu denken, wie sie SE 307 = Abb. 48 zeigt. SE 297 = Abb. 40 ist wertvoll durch die 1730 von *N* mit Bleistift eingeschriebene Zimmerbezeichnung (die jedoch angesichts der damaligen Planung der Südblockwohnung schon nicht mehr die Zustände der zwanziger Jahre wiedergibt): an Stelle des heutigen Raumes 54 Doctor Kettlers, 55 Cappella, 58 schlaff (-Zimmer), 59 Audientz, 60 Salet, 61 Audientz, 62 schlaffzimmer, 63 Cabinet, neben 66—68 Kammerdiener, 2 Garderoben, Loca, Obermarschall, 69—71 Kavalierspeiszimmer. Über die weiteren Schicksale des Nordblockhauptgeschosses siehe Anm. 254, 386; da unter *Ingelheim* die Verwendung des Zimmers 55 als Privatkapelle (»Kirchenzimmer«) bezeugt ist (daneben 54 die Gardewachtstube; *Spielberger* Bd. 6, s. Anm. 386) und auch *FC* 10./17 V. 1737 von der »vorigen capell« spricht, nach deren Vorbild das Interimskirchenzimmer im Südblock eingerichtet werden soll (siehe Anm. 295), so ist anzunehmen, daß Raum 55 schon seit dem Einzug der Hofhaltung als Interimshofkapelle gedient hat.

Erdgeschoß: Plan SE 294 verzeichnet folgende Raumbestimmungen (1730): unter 61—63 Grenadierwacht, unter 64 Officiers, unter 69—71 Mundkuchen. — Die Grundrisse des Erdgeschosses in Bamberg und Frankfurt verzeichnen für den Nordblock (nach 1745): fortlaufend unter 54—71 in gleicher Reihenfolge Kammeralstube mit Kammer, Kammerdirektor, Kammerconsilium, Kammersecretarius, Kriegsrat, Offiziersstube, Zollamt, Zahlamt, Registratur, Winterbaustube.

1. Mezzane: SE 296 verzeichnet 1730 unter 54—71: Speiszimmer für die Kanzlisten, Oberstallmeister, Bediente, Hofarzt Bauer, Dr. Haase, Würzburger Kanzler, Geheimer Rat Fichtel, Bamberger Obermarschall, Herr von Aufseß, Stadelmeyer, Garde, Mundkoch, Kammerbedienter, Saaldiener und Metzger. Unter *FC* wird diese 1. Mezzane des Nordblockes zur Aufnahme der Hofkammer bestimmt, 1740 Umbauten hierfür ausgeführt. Die Briefe *N*'s Herbst 1740 bis Herbst 1744 (Lohm. II, 107 bis 146) sprechen von diesem Umzug, der erst Herbst 1744 erfolgt; seitdem wird diese Mezzane die »Kammermezzane«, der Nordblock oftmals der »Kammerflügel« genannt.

Obere Mezzane: SE 300 verzeichnet 1730 über 54 bis 71: Bamberger Kanzlei, Bediente, Hauptmann d'Enfin, Pater Beichtvater, Bettverwalterin, Mobilienzimmer, Kammerdiener u. a., Heiducken, 7 Büttner vom Hof.

225 Lohmeyer I, S. 7—9, 17 f., 20 f., 23 f., 27 f., 32, 34, 36, 38 f., 42, 45. Einiges davon auch schon von Hirsch, Skizzb. S. 46 im gleichen Sinne zitiert. Entwürfe französischer Provenienz von 1723—24 scheinen auf einigen Blättern in Del. 3 erhalten zu sein: Bl. 95 (abgeb. Hirsch Skizzb. Taf. IV) bis 104.

226 NEUMANNS künstlerisches Verhältnis zum Dekorativen und Ornamentalen scheinen uns unter den (schon von Hirsch, Skizzb. S. 32 f. beigezogenen) Skizzen der großen Staatskutsche, die dem Brief aus Paris vom 17. II. 1723 beiliegen, die Nachzeichnungen des ornamentalen Schmuckes ganz eindeutig darzutun: wer »Laubwerk«, wenn auch in der flüchtigsten Skizze, so wiedergibt, wie es auf dem »rotsamtenen Plafond« (Baus. 355, I, fol. 57) gegeben ist, als rohe Masse ohne die geringste zeichnerische Durchdringung, kann keinerlei Verhältnis zum ursprünglichsten Sinn der Laubwerkstilisierung und zu dem, was überhaupt beim Ornamentalen ursprünglich und zwingend ist, haben. Er kann das dekorative Gebiet nur als Organisator, keinesfalls als zeichnerischer oder gar schöpferischer Künstler betreuen. Umgekehrt sind die technischen und konstruktiven Einzelheiten des Wagens, wie schon Hirsch (Taf. X) hervorhebt, sichtlich mit Liebe und Verständnis behandelt und hervorgehoben. Abbildung der den Pariser Neumann-Briefen beiliegenden Handskizzen beabsichtigt Lohmeyer im zweiten Band seines Neumann-Briefwechsels. — S. auch Hirsch, Skizzb., S. 43 f. (selbständig entwerfende Stuckatoren in Mannheim) sowie hier Text S. 56 und Anm. 255—258 u. bes. 259.

227 Siehe R. Sedlmaier, Grundlagen der Rokokoornamentik in Frankreich, Straßburg 1917 (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes 116) besonders Kapitel II, 2, B und III; Panneauxbildungen im Sinne der »Régence« ebda S. 45—56, 61—64.

228 KARL ANTON CASTELLI erscheint zuerst: er arbeitet 27. IX. bis 15. X., dann 20. XI. bis 7. XII. 1723 an den Modellen »zur neuen hochfürstlichen Residenz und Hofkapellen« (Anm. 88), für die die Drechsler und Modellschreiner noch bis 1725 tätig sind (Baurechngn.). Er wird dann erst wieder 1726 genannt: erhält unter Hinweis auf die im Vorjahr an *Johann Peter Castelli* bezahlte Summe den Rest der Gesamtbezahlung für die Stuckaturen der Bischofswohnung; die beiden Brüder arbeiten also zusammen, wie vorher in Altenburg (s. u.).

JOHANN PETER CASTELLI taucht erst 1724 auf: *FC* empfiehlt in einem Brief aus Wien 18. III. 1724 seinem Bruder seinen »ganz hervorragenden« Stuckator *Johann Maria Antonius Tencalla*. *JPF* lehnt 26. III. 24 ab, da er schon einen Stuckator angenommen, der »noch letzthin zu Bonn sehr gute Proben von seiner Geschicklichkeit gegeben« habe (Schönborn-Archiv Wien, Fasc. 25, Nr. 14 und 17, mitgeteilt von Dr. Grimschitz-Wien), was *FC* unterm 1. IV. 24 wegen des *Tencalla* bedauert (KAW Korresp. des *JPF* mit *FC*; Boll). *Joh. Pet. C.* ist demnach zweifellos derselbe Meister, der 1697—99 als Schöpfer der noch schwer barocken Stuckaturen in der Michaelskapelle bei Godesberg am Rhein und kurz nach 1700 im Schloß zu Bonn tätig nachgewiesen werden kann (Thiemes Kstlr.-Lex. VI, 156; Kstdkmlr. d. Rheinprovinz, V, 3, S. 154 ff., bes. 164 ff., sowie 291 ff.; Bon-

ner Jahrb. XCIX (1896), S. 183, 187—193 (223). Die obige Briefstelle weist jedoch unbedingt auf weitere, spätere Tätigkeit in Bonn, noch etwa um 1720. Belegt ist die gemeinsame Tätigkeit der beiden *Castelli* im Schloß zu Altenburg, wohl im 2. Jahrzehnt, und des *Joh. Pet. C.* im zugehörigen »Schönhaus« um 1720 (Bau- u. Kunstdenkm. Thüringens XXI, 119, 120 u. 122 Abb., 141). Ein *C.* wird 1717 für die Stuckaturen im Statthalterpalais (jetzt Regierungsgebäude) zu Erfurt in Aussicht genommen erwähnt (Kortüm in Denkmalpflege III 1901, S. 44); es ist sicher unser Künstler und seine Beziehung zur Ausstattung dieses *Welsch*-Baues (*Welsch*-Risse von 1711 abgeb. ebda.), den in dem seit 1664 mainzischen Erfurt ein *Boineburg* unter der Regierung des *LF* begonnen hatte und ein *Schönborn* nach 1717 zu Ende führte, erweist mit einem Schlage so viele Beziehungen, daß sich seine Berufung durch *JPF* erklärt. In Wzbg erhält *J. P.C.* zunächst die Stuckaturen im großen Mittelsaal in Auftrag. Der Akkord vom 3. XI. 24 (KAW Admin. 478 (u. 10516) Kontraktprot. 1722—39, S. 93 f.) benennt an der Decke ausdrücklich »Hauptgesims, vier Ecken (= Kartuschen), Mittelstück, vier mittlere Ovale mit Chiffres und Wappen« sowie Laubwerk über dem Kamin und den Fensterbögen. Bezahlt erhält er bereits 1724 für den Saal 330 fl., Anfang 1725 72 fl.; die große Bezahlung von 1236 fl. i. J. 1725, an die anschließend *Karl Anton C.* 1726 noch 342 fl. als letzte Bezahlung erhält (s. o.), beweist, daß die Stuckaturen in den übrigen Zimmern 1725 ausgeführt sind. HKP 5. XII. 1725 hören wir auch bereits von der Absicht *C*'s, nach Italien zu reisen, doch unterzeichnet *J.Pet.C.* noch August 1726 eine Bezahlungsquittung für Arbeit im Juliusspital (Anm. 230). Wohin beide *C.* sich nun gewendet haben, ist noch ungeklärt. *Joh.Pet.C.* taucht 1732 in Frankfurt auf: stuckiert die Ofennische im Wahlzimmer des Römers (Hauptarbeiten dort fallen *Hennicke* zu!); ganz auffallend ist die Gleichheit von Ornamentmotiven der Würzburger Rosette Taf. 135 mit solchen einer Mittelrosette im Frankfurter Palais Thurn und Taxis (Luthmer, Plast. Dekor. i. P. T. u. T., Frankfurt 1890, Taf. 4), das um 1733 »*Castelli* und *Morsegno*« stuckiert haben. Die Söhne des *Joh. Pet. C.*, *Carlo Pietro* und *Domenico*, waren seit 1723 (also selbständig seit dem Weggang des Vaters?) in Bonn in enger Arbeitsgemeinschaft mit dem Stuckator *Morsegno* erschienen und sind im Nordflügel des Schlosses Brühl 1728—31, in den Jagdschlössern Falkenlust 1731—33 und Clemenswerth 1740—41, endlich im Treppenhaus und besonders im Südflügel von Schloß Brühl um 1745 tätig gewesen; für ihre Art sind die (um 1740!) noch ganz régencemäßigen Stuckaturen von Clemenswerth besonders charakteristisch. (Renard in Bonner Jahrb. C, 1896, S. 8, 13 [Anm.!] ff., 27, 30 f., 71 ff. — Wolff und Jung, Baudenkm. von Frankfurt a. M. II, 163, 454. — Kunstdenkm. d. Rheinprovinz IV, 1, S. 81 ff., 108 ff. — Keil, Mainzer Ornamentik, Marburg 1918, S. 60.)

229 Neben den *Castelli* werden nur die Tünchermeister *Christoph* und *Matthes Hard* (siehe Sedlmaier in Thiemes Künstlerlexikon), die außerdem mit den Tünchern *Vogt*, *Hans Gg. Möhrlein* und *Niclaus Kann* 1724—30 ff. (siehe auch Anm. 263 u. 276) hochbezahlte, aber nur handwerkliche Arbeit leisten, einmal (1728) mit 240 fl. für Stuckatorarbeit bezahlt. Der Hofschreiner *Arend* liefert 1725 »Schreinersarbeit für die Stuckatoren«, der Bildhauer *Johann Doser* 1728 »vorgeschnittene Arbeit vor die Tüncher«. Gips wird 1724 ff. fast ausschließlich von Frickenhausen a. M. bezogen.

230 CASTELLI - BOFFRAND - ENTWÜRFE UB Del. 3, Bl. 38—43, 46 f., 49—53. Die Blätter 38—42, zusammengehörig, geben die vier Wände und den Grundriß der »Chambre F« (= Raum 62); die Blätter 43, 46 f., 49 f. geben vier Wände und Grundriß der »Chambre E« (= Raum 61), 51—53 geben drei Wände der »Grande Salle« (= Raum 60). Dazu kommen zerschnittene Reste auf Bl. 9a (v), 10, 11, 12v, welche zugehörige Stücke der Corniche, Spiegelaufsatz und Ecknischen eines Zimmers C (= Raum 59) darstellen. Sämtlich von der gleichen Art und in gleicher Technik: Federzeichnungen farbig laviert (Grau in Grau, Rahmen und Rahmenaufsätze goldgelb, Spiegel bläulich, Gemäldeflächen rosa). Die Rahmenleisten der Fensterbogen, Türen, Spiegel, Lambris, Täfelungen sind mit Buchstaben bezeichnet, welche den auf den Rückseiten der Blätter gezeichneten Leistenprofilen entsprechen (diese mit den heutigen, z. B. der Türrahmungen, nicht übereinstimmend). — Zugehörigkeit zur ersten Bischofswohnung außer Zweifel: Initialen *JPF* und Schönborn-Löwen auf den Saalwänden, die mit den Ausmaßen des Mittelsaales 60 übereinstimmen; ebenso die Grundrisse »E« und »F« denen der Zimmer 61 und 62 gleich, zudem F als »adossée au Cabinet G« (= Eckkabinett 63) und zum »Apartement à gauche« gehörig, E als »Antichambre« . . . »adossée à la grande salle« schriftlich bezeichnet. Die Cornichenreste des Jagdzimmers C entsprechen genau den erhaltenen Stuckaturen im Roten Salon (59, siehe Taf. 124), die Machtinsignien in der Corniche von F sind gegenständlich ebenfalls im heutigen gelben Salon (62, siehe Taf. 122) zu finden; diese Übereinstimmungen sowie das Vorhandensein einiger genauerer Ausführungszeichnungen (Anm. 240) beweisen die Gültigkeit der Risse für die Ausführungsarbeiten; E (heute ganz klassizistisch) zeigt Musikembleme, die jedoch heute das Grüne Schlafzimmer (58, siehe Taf. 125) aufweist. — *J. P. Castelli* stuckierte 1726 einen Kaminaufsatz in der Anatomie des Juliusspitals (Inv. 521; Juliusspitalarchiv Akten Nr. 3915, S. 525, 2). Der bei der Quittung über die Bezahlung (Literalien 3826, Schein 375) liegende Riß des Kamins ist von *J. P. Castelli* gezeichnet und ausführlich unterschrieben (24. VII. 26; das Gemälde Nachzeichnung nach *Lünenschloß*' farbigem Entwurf WHM 145, Bl. 77; siehe Anm. 247). Mit ihm stimmen die obigen Zimmerrisse in Zeichentechnik und Formdetails vollständig überein. — Die Tintenbeschriftung der Risse (sichtbar auf Abb. 82) stammt von *Boffrands* eigener Hand: vgl. dessen eigenhändige Briefe, erhalten in der Korrespondenz zwischen ihm (Paris) und *LF* (Mainz) im Schönborn-Archiv zu Wiesentheid vom 22. VIII. 24 bis 5. II. 28 (Boll). Da *Boffrand* auch in der Schönborn-Kapelle nachweislicher Anteil an den Planungen zur Innendekoration (SE 35), sogar zur plastischen Ausstattung (SE CVIII, CX und *N*'s Pariser Brief vom 15. III. 23; Näheres bei

Boll, Schönborn-Kapelle) zukommt, können die Risse zur Bischofswohnung in der Gesamtdisposition füglich als Niederschlag seiner Ideen angesehen werden

231 Vgl. etwa Gazette des Beaux-Arts 1902, II. Bd., S. 38, 39, 41 *(Mansart)*, S. 36, 40 *(de Cotte)*; die in Bonn. Jahrb. XCIX, 1896, S. 217 abgebildeten Entwürfe des *de Cotte* für Bonn sind schmuckreicher.

232 Siehe Anm. 230.

233 Siehe Anm. 227.

234 Siehe Anm. 227.

235 Siehe Anm. 230.

236 Siehe Anm. 228.

237 STUCKATURENTWÜRFE. Federzeichnungen UB Del. 3 zerschnittene Stücke auf Bl. 4v, 5v, 7v, 8v, 11v, 12, 12v und ganzes Blatt 29 (dieses zu den erhaltenen Stuckaturen des Gelben Salons [= Raum 62] unbedingt zugehörig); Stücke von Bleistiftzeichnungen auf Bl. 9v, 9a(v), 10 und 10v. Sollten die Federzeichnungen *Karl Anton Castelli* zugehören oder sind es Ideenskizzen eines anderen, die für die nur nachschaffenden Stuckatoren bestimmt waren? (vgl. einen solchen Fall Bonn. Jahrb. XCIX, 183 und C, 28).

238 Über den ganzen Kunstkreis siehe Weigmann, Eine Bamberger Baumeisterfamilie, bes. Taf. 22 f., 31; Keil, Mainzer Ornamentik S. 33 f., 44, 46 f., 59, 60 f.; Ritz, Fränkisch-bayrisches Rokoko S. 26 ff. — Über *Vogel* bes. Olga Marum, *Johann Jakob Vogel* und sein Kreis, Diss. Frankfurt 1922, MS. — Über *Hennicke* bes. Boll in Thiemes Kstlr.-Lexikon. — Prächtige farbige Stukkaturentwürfe für die Bauten dieses vorneumannschen Kunstkreises hat uns das sog. »Neumannsche« Skizzenbuch UB Del. 3 auf Bl. 6, 13v, 14 (abg. Hirsch Taf. III), 14v, 15, 16, 16v, 17, 17v, 18, 18v, 19v, 21v, 24, 25, 28v, 34v, 35v, 37v bewahrt (ihre Publikation von Sedlmaier und Boll in Vorbereitung). — Die Bedeutung der *Paul Decker*-Stiche für die Verbreitung dieser deutsch-spätbarocken Weiterbildung des *Bérain*schen Groteskenstiles (über diesen siehe Sedlmaier, Grundlagen, bes. Kap. II, 2, c) hebt auch Keil S. 39f., 44 Anm. 5 hervor.

239 Siehe Anm. 238.

240 Erhaltene AUSSTATTUNGSSTÜCKE: Tische in der heutigen Gemäldegalerie (Räume 50, 52): das schönste Stück in vornehm gehaltenem spätem Louis-XIV-Stil, Inv. F 347 (abg. Taf. 178); geringere: Inv. F 352; Inv. C, 64, 11; vielleicht auch Inv. C, 65, 6. Ebda. 2 Spiegel (an den Fensterpfeilern der Räume 50 u. 52); der kleine, vornehmere (Inv. C 61, 8; alt E 109) gehört unbedingt noch der Periode des *JPF* an: im Aufsatz Schönborn-Wappen mit Grafenkrone und Herzogshut, noch nicht mit Kaiserkrone, die man unter *FC* nie vergaß!; der zweite, größere und weit derber ausgeführte (Inv. C, 61, 9; alt E 10) enthält in der vielfältigen Innenteilung seiner Fläche durch Rahmenwerk zwar das Wappen *FC*'s, doch muß das Wappenbild später neu aufgemalt sein (sehr frühe Schmuckformen, ebenfalls nur Herzogskrone). Die eigentliche Ornamentik an beiden Stükken besteht in dem typisch deutschen Laub- und Bandelwerk in jenen frühesten, beinahe groben Formen der breiten geknickten Bandkurven mit seitlich wucherndem Laub (vgl. *Joh. Leonh. Eysler*s Ornamentstiche und die Ornamentik des Wzbgr Greising-Stiles, etwa des Rükkermaingebäudes). Ein Kamin von schwarzem Marmor mit dem Hutten-Wappen im Eckkabinett 63, siehe Taf. 128, wohl Arbeit des *Peter Heiliger* (Anm. 241), das einzige an Ort und Stelle verbliebene Stück, mit eigenwillig kecken, für die deutschen Leistungen der zwanziger Jahre charakteristischen Volutenbildungen (vgl. etwa die Altäre von *Dominicus Zimmermann* von 1721 im Neumünster, Inv. Abb. 251).
Kleinplastik: *Curé*s Dianastatuette von 1724: s. Text S. 89 und Anm. 220.
ENTWÜRFE, außer den in Anm. 14 zitierten, für Einzelstücke der Möblierung: Tische Del. 3, Bl. 43v, 48 sowie auf Bl. 52 (= Abb. 81); Spiegel WHM 128, Bl. 55; Rahmen mit Aufsatz Del. 3, Bl. 62v oben, 63v; Kamin mit Aufsatz Del. 3, Bl. 75, ohne Aufsatz 65 unten; Ofennische Del. 3, Bl. 78v unten; Öfen Del. 3 auf Bl. 82v bis 90 (vermischt mit Stücken der dreißiger Jahre); s. auch Anm. 222 und 280. Malerei: die in Anm. 247 aufgezählt-Entwürfe des *Lünenschloß* aus den zwanziger Jahren, wenngleich nicht alle zur Residenz gehörig, doch für den Gesamtstil charakteristisch. — Zur Ergänzung Berichte der Akten, bes. der Baurechnungen siehe Anm. 243.

241 PETER HEILIGER. Biographisches Material noch verschwindend gering: verwitwet, heiratet er zum zweitenmal 1725 die Tochter des Wzbgr Goldschmiedes *Martin Netzel* (Dompfarrarchiv Ausrufbuch; Lockner). Scharold, Materialien Nr. 176, S. 248, schreibt ihm fälschlich manches zu, was durch Diehls Monographie nun für *Esterbauer* erwiesen ist, siehe Anm. 218; ebendort S. 450 bis 458 mehrere Quittungszettel mit eigenhändigen Unterschriften, die u. a. Ausbesserungsarbeiten an Denkmälern im Dom 1729—31 bezeugen. — Mitarbeit an der Residenz: *H.*, Holz- und Steinbildhauer, hatte bei der Nordblockausstattung etwa die gleiche Stellung, die 1736—43 den *Guthmanns* (Anm. 300) zukam, wie er dann auch 1735—36 im Südblock unmittelbar neben *Gg. Ad. Guthmann* beschäftigt wird. Die Baurechnungen verzeichnen folgende Bezahlungen: (Nordblock) 1726 einen Kamin (Anm. 240), 1727 eine Spiegelrahme, 1728 große und kleine »Tischfüß von Schreiner- und Bildhauerarbeit«, große Rahmen, (Südblock:) 1735 Ungenanntes, 1736 vier »Fensterbögen von Bildhauerarbeit« (siehe Anm. 295).

242 Siehe Anm. 220.

243 AKTENSTELLEN zum Innenausbau des Nordblocks (meist aus den Baurechngn.): Saal (= Raum 60): 1724 stuckiert (Anm. 228), 1725 streicht *Matthes Hard* (Anm. 229) die Lambris an, 1726 werden Platten gelegt, 1728 Türbeschläg von *Lintz* (Anm. 222); 1729 (unter *FC*!) »in ein großen Saal und neun Zimmern« die Böden »mit Fußtaflen belegt«. — Allgemein: Schreiner: Meister *Servatius Arend* (1722—25 am Residenzmodell

mit tätig, siehe Anm. 88), 1724 Probtür, Anfang 1725 Türen und Fußböden in der oberen Mezzane, 1726—27 schwarze Zierrahmen, Sessel- und Bettgestelle, Blindrahmen, 1728 noch bezahlt, 1729 gestorben. — *Benedict Schlecht* (bis 1724 ebenfalls als Modellschreiner genannt), 1729 Bilderrahmen für Hochf. Porträts, legt die Fußböden in der Bischofswohnung, arbeitet weiter unter *FC*, *Ingelheim*, *Greiffenklau* und *Seinsheim* (siehe Anm. 301). — 1728 werden den Schreinern weißahornene Fourniere geliefert, 1729 wird Nußbaumholz gekauft; doch ist die Verwendung edlerer Hölzer erst unter *FC* in größerem Umfang nachweisbar. — Drechsler (außer den bei den Modellen beschäftigten, siehe Anm. 88): 1728 *Jeremias Adelmann* liefert Sesselgestelle. — Holzbildhauer: siehe Anm. 229, 241. — Marmorarbeiter: *Simon Gießhammer* (der unter *FC* [Hofkirche!] und *Greiffenklau* noch tätig ist, s. Anm. 276 Ende) liefert 1726 einen Kamin, 1727 für 558 fl. Marmorkamine, darunter einer »geziert« genannt, 1728 Urnen, Postamente, Marmortischchen, Kamine u. a. — Stuckateure siehe Anm. 228, 229. — Maler: *Lünenschloß* und seine Tätigkeit unter *JPF* und *Hutten* siehe Anm. 247; *Roth* siehe Anm. 244; *Johann Adam Knoll* faßt 1728 fünf geschnittene Rahmen und zwei »Tischfüß« um 120 fl. — Gobelinwirker siehe Anm. 282. — Der »Speissaal« war nach einer Äußerung *FC*'s (Baus. 355: 29. IV. 30) mit goldenem Leder behangen. — Schlosser siehe Anm. 222; Türbeschläge seit 1724 genannt. — Öfen setzt 1726 f. der Hofhafner *Johann Fürst*. Von Mainz zu Wasser bezogen werden 11 große Öfen 1726, außerdem wiederholt kleine geringere. Der Briefwechsel *N*'s mit Graf *Stadion* (Aug. bis Sept. 1722) betreffend die Gießung von Öfen usw. (siehe Anm. 222), den auch Hirsch Skizzb. S. 15 erwähnt, braucht auf diese Lieferung kaum mehr bezogen zu werden. — Fenster- und Spiegelglas wird seit 1725 durchweg von der Kurmainzischen Manufaktur in Lohr bezogen, und zwar bis 1731, während ab 1735 die von *N* neu eingerichtete Glasfabrik Schleichach liefert (vgl. Keller S. 199 mit Nachweisen).

244 FRANZ IGNAZ ROTH, geb. zu Wien als Sohn des Bildhauers *Matth. Roth*, gest. 1757 zu Würzburg, war Schüler *Kupetzkys*, heiratet Juli 1721 in Würzburg die Witwe des Hofmalers *Michael Ant. Dochein* (Dompf. Arch. Ausrufb.; Lockner), erscheint in der Residenz unter *Hutten* (Baurechngn.): malt 1727 »zwei Wände in den hochfürstl. Zimmern«, 1728 »vier große Landschaften auf die Mauern«, bemalt Lambris in der Bischofswohnung, auch »Fenster Spalet« und Ofenfüße, erhält 660 fl. für verschiedene Arbeit »samt Gold und Farb« (im gleichen Jahre malt er die Wappen im Domkapitelsaal, Inv. 127). Eine Bezahlung für »Malerarbeit in die hochfürstl. Antichambre, Audienz- und Schlafzimmer, sowie Cabinett« vom 10. X. 31 und eine Abschlagszahlung vom selben Jahr für »Patronen für die Cabinettstapeten« beweist seine Beteiligung an den Instandsetzungsarbeiten im Nordblock vor der Ankunft *FC*'s Herbst 1731. Zweifellos mehr handwerklich tüchtig als künstlerisch befähigt, erscheint er dann unter *Byß* in einer Reihe mit dessen »Scolaren« stehend: gleich diesen führt er für die Südblockwohnung nach *Byß*' ersten Entwürfen Kartons für den Gobelinwirker aus (Baus. 355: 11. X. 33; 25. IV. 35; Baurechng. 1734 als Tapetenmaler bezahlt). Von einer selbständigen Beteiligung an der Lösung der malerischen Aufgaben im Sinne des *Byß*, seiner Schüler, des *Scheubel* oder *Lünenschloß* hört man nichts, doch ist *R.* nach Scharold Mat. fol. 53 der Lehrer des *Gg. Ant. Urlaub* (siehe Anm. 287) gewesen und wird noch von Nagler (Kstlr. Lex. XIII, 465f.) als »einer der besten Künstler seiner Zeit« (!) gerühmt. Sicherlich ist er in späteren Jahren mehr und mehr kunstgewerblich als künstlerisch beschäftigt gewesen (Tätigkeit für die große Galerie HKP 28. V. 1749). Die umfänglichste Arbeit, die für ihn bezeugt ist, ist die gesamte Vergoldarbeit im Kaisersaal (Baurchng. 1751: 6240 fl., 1752: 332 fl.; s. Anm. 411). Als Kammerdiener und hochfürstl. Kabinettsmaler muß er vor 1. IX. 1757 gestorben sein: *Gg. Ant. Urlaub* bewirbt sich um die durch seinen Tod erledigte Stelle und wird 15. IX. 57 sein Nachfolger (KAW Admin. 338 fasc. 19). — Seine Züge sind uns durch ein Schabeblatt von *Bernhard Vogel* (Nagler Kstlr.-Lex. XX S. 479, Nr. 14) nach seinem Porträt von *Kupetzkys* Hand erhalten. Die Originalzeichnung *Vogels* zu diesem Stich (Rötel, Blattgröße 45 : 32 cm), beschriftet »H Roth Maler von Würtzburg NB ein lustig Mann«, ist im Besitze von G. H. Lockner-Würzburg. Wie sich durch Vergleich mit diesen Blättern unzweideutig feststellen läßt (Hinweis von Lockner), hat ihn Tiepolo im Treppenhausfresko in seiner eigenen nächsten Umgebung (siehe Taf. 66) verewigt, wohl ein Beweis, daß ihm der weinselige lustige Mann während der gemeinsamen Arbeit im Kaisersaal irgendwie näher gekommen war.

245 Siehe R. Sedlmaier, Ein neues Bildnis Balth. Neumanns, in »Frankenland« VIII, Würzburg 1921, S. 48 ff.; dort die wichtigsten Lebensdaten des *M. F. Kleinert*.

246 Über *Johann Kupetzky* 1666—1740 siehe Nagler Kstlr.-Lex. VII, 214 ff.; Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. I, S. 33—36; Bd. II, S. XXVIII. Seine Anwesenheit in Würzburg 1725 bezeugt durch HKP 30. V. und 4. VI. 1725. Unzweifelhaft eine Frucht dieses Aufenthalts ist das kleine Bildnis *Huttens* von seiner Hand, das heute das Kunstgesch. Museum der Universität Würzburg (Kat. 1914, Nr. 244) besitzt.

247 ANTON CLEMENS LÜNENSCHLOSS (de Leunenschloß), geb. in Düsseldorf, gest. um 1763 in Würzburg, hatte, wie aus dem überreichen Schatz seiner Handzeichnungen und Entwürfe hervorgeht, die das KgM (WHM 19, 92, 117, 139—145) bewahrt, lange Studienjahre in Italien verbracht: war 1703 in Venedig, 1703—09 in Rom (Akademie), 1710—17 in Neapel gewesen und muß über Heidelberg 1719 nach Würzburg gekommen sein, wo er 1719 (StAW Akt 1107; auch sein »Kilianstod« WHM 145, Bl. 84 ist 1719 datiert) genannt wird. Aus dem gleichen und den nächstfolgenden Jahren eine Reihe interessanter farbiger Altargemälde in Würzburger Kirchen: 1719 f. in St. Peter, 1720 in St. Gertraud, 1721 f. im Neumünster (Inv. 197, 308, 333), für welche sehr interessante Entwürfe erhalten sind (z. B. für die Marter des Laurentius in St. Peter WHM 19,

Bl. 3, 13—22, 63; WHM 142, Bl. 167 f., 206, 219); 1719 bis 1720 muß er mehrfach für Fulda gearbeitet haben (WHM 142, Bl. 130, 145 u. a.). Auch daß er schon von *JPF* vielfach beschäftigt worden und zu umfänglicher Teilnahme an der Residenzinnenausstattung ausersehen gewesen sein muß (vielleicht von ihm 1719 berufen?), verrät eine ganze Reihe von erhaltenen Entwurfsskizzen (WHM 142, Bl. 21 Plafondentwurf dat. 1720, erste Skizze dazu ebda. Bl. 200; ebda. Bl. 168 Plafondentwurf für die »1. Anticamera«; Bl. 173 »Anticamera« dat. 1721; ebda. Bl. 9 Plafondentwurf dat. 1724 »Omnia vincit Amor«, erste Ideenskizze dazu ebda. Bl. 128 und WHM 19, Bl. 70; ebda. Bl. 83 Wappenschild mit Draperie).

Er heiratet 1722 (Dompf. Ausrufb. Lockner), wird unter Hutten 1725 Titularkammerdiener (HKP 25. V. 25) und zu allen bedeutenden Aufträgen herangezogen (Hochaltarbild im Dom 1726: Inv. 48), überhaupt vom Bischof persönlich begünstigt und beschäftigt (Altarblätter und ein »Venerabile« für die Kirche des Huttenschen Landsitzes Steinbach: Kstdkmlr. Bayerns III, 9, S. 130 und WHM 142, Bl. 16, 62—76; Grabmalentwurf für einen Verwandten *Huttens* 1727: WHM 139, Bl. 3). Der Hutten-Zeit entstammen auch die Entwürfe WHM 142, Bl. 3, 42 (dat. 1726), 159, 166, 221, 248; WHM 145, Bl. 77 (schon Anm. 230 genannt); SE LXXXXVII dat. 1726 und, zweifellos für die Residenz bestimmt, WHM 145, Bl. 87 (großer farbiger vielteiliger Deckenentwurf von 1725: Mittelbild Allegorie auf Franken und Würzburg, in den Zwickelbildern Turnierszenen, außerdem Bischöfe und Imperatorenköpfe), sowie seine meisten Entwurfskizzen für Plastik: für die Giebelfelder des Residenzbaues Ideenskizzen WHM 142, Bl. 45 (Pax, mit der Bemerkung »16. V. 1726 finito in disegno«), 89 (Fortezza), 139 (Costanza), 169 (Fides, Spes und Caritas, diese alle nicht ausgeführt), 203 (Justitia, mit der Bemerkung »12. V. 1726 finito in disegno«); diese »disegni« d. i. die großen Ausführungszeichnungen von Justitia und Pax sind erhalten WHM 145, Bl. 85, 86; sie sind die Grundlage für die Ausführung der Nordblockgiebelfelder durch *Jacob v. d. Auvera* gewesen (siehe Anm. 217); schon aus dem Jahre 1723 ist ein Entwurf für Bildhauerarbeit in Del. 3, Bl. 127 erhalten, gleichwie WHM 142, Bl. 83 als Plastikentwurf angesehen werden kann; die Zeichnungen für die Heiligenfiguren auf der Alten Mainbrücke finden sich WHM 141, Bl. 164 = WHM 142, Bl. 15 (Nepomuk 1725), WHM 142, Bl. 97 (fünf Figuren, darunter Bruno, Burkard, Bonifatius), Bl. 187 (Kilian, Kolonat, Totnan, Arno), Bl. 136 (Joseph mit Jesuskind), Bl. 198 (Aquilinus). Auch die glänzenden Grabmalentwürfe für *JPF* (SE CIX, CXI, CXIII, CXVI, CXVIII und WHM 142 Bl. 39, 144?), die Epitaphienskizzen WHM 139 Bl. 4 u. 5, sowie die Nachzeichnungen eines Porträts *Huttens* und einiger heute noch in der Residenz erhaltener Porträts früherer Bischöfe (WHM 139, Bl. 23 bis 27) sind wohl unter *Hutten* zu setzen; eine nur angefangene Zeichnung, eingelegt bei WHM 143 Bl. 152, gibt die Totenaufbahrung *Huttens* wieder und war zweifellos als Stichvorlage gedacht (vgl. später die entsprechenden Arbeiten des *Wolfg. v. d. Auvera*). Auch einige Spuren von kunstgewerblichen Entwürfen finden sich: Nov. 1722 hat *L.* einen Entwurf für einen »vorhabenden silbernen Tabernakel« in den Dom gemacht, nach dem *Jacob v. d. Auvera* Anf. 1723 ein Modell fertigt und ein Augsburger Goldschmied die Ausführung übertragen erhält (Domkap. Prot. 1723; Boll); WHM 139 Bl. 87—89 finden sich 18 Entwürfe für einen »Wirtzburgischen Universitäts-Staab von Silber zu machen«; WHM 142 Bl. 202 der Entwurf einer Uhr mit plastischem Schmuck. *L.* muß also vor *FC* keine geringe Stellung unter den Künstlern eingenommen haben; aber wie seine Plafondentwürfe z. T. eine sehr weitgehende Anlehnung an die in Italien und a. O. gesammelten Motive verraten, so finden sich auch in den plastischen Entwürfen ganz unmittelbare Entlehnungen aus vorhandenen Arbeiten; die Grabmäler WHM 139 Bl. 3 u. 5 enthalten fast wörtliche Motivwiederholungen aus den Boffrand-Entwürfen SE CVIII u. CX für die Schönborn-Kapelle.

Unter Friedrich Carl: Der Künstlerkreis *FC*'s hat *L.* wohl kaum mehr als ebenbürtig angesehen, weder als Künstler noch in seinem technischen Können. *Byβ* meldet in einem Brief Baus. 355, 11. X. 1733: »Der *L.* freut sich auf die Plafond von Tuch, um mit Ölfarben darauf zu malen, weil es weniger beschwerlich als Fresco ist« (vgl. seine geringen Malereien von 1722 in Ebrach!). Anfänglich zur Mitarbeit an den Deckenfresken der Hofkirche ausersehen, wird er von *Byβ* 1734 hier vollständig ausgeschaltet (Baus. 355: 4. u. 17. VII. 34; Lohm. II, 57); auch das Seitenaltarblatt, das er dort als Gegenstück zu dem des *Byβ* malen sollte (Baus. 355: 17. IX. 32; Lohm. II, 33) und für das sich mehrere Entwürfe unter seinen Handzeichnungen finden (WHM 92, Bl. 43; WHM 117, Bl. 51; WHM 142, Bl. 162, 163), kam wohl nicht zur Ausführung, vgl. Text zu Taf. 71. Doch ist *L.* auch von *FC* sehr umfänglich und an nicht unbedeutenden Stellen beschäftigt worden: schon bei der großen Gemäldeplanung von 1735 (s. Anm 268) erhält er den Auftrag für den Ölplafond der 1. Anticamera der Südblockwohnung; quittiert 11. IV. 36 (Baus. 355) 400 fl. für ein »Stück«; malt Winter 1736—37 am Plafond der großen Retirade, dessen Darstllg. uns bekannt ist (Disputation des hl. Burkard, voll. März 1737; Baus. 355: 3. II. 37; 13. III. 37), wozu ihm das Interimskirchenzimmer (siehe Anm. 295) als Werkstatt gedient haben mag (Baus. 355: 10. V. 37). In den Paradezimmern drei Plafonds »von Tuch«, signierte Arbeiten von 1738, 39, 41 erhalten (heutige Alexanderzimmer; Inv. 444, 452; zwei der Themata, die aufständischen Bauern vor dem Marienberg und die Domerbauung, sind jenem Programm von 1735 entnommen). Diese Arbeiten sind fast nur noch koloristisch reizvoll und verraten deutlich einen künstlerischen Abstieg des anscheinend früh verbrauchten Künstlers, dem die italienischen Eindrücke und Anregungen mehr und mehr verblaßten. Wie stark er sich mit Entwürfen an der Durchführung der großen Gemäldeplanung beteiligte, lassen wiederum eine große Reihe von getuschten Entwurfskizzen (z. T. auf Folioblätter des Hofbaurechnungsamts hingeworfen!) verfolgen: WHM 92, Bl. 30; WHM 142, Bl. 161, 172, 174 175, 193, 195, 197, 201, 209, 212, 260, 267; in einigen lassen sich deutlich Themata aus dem großen Programm von 1735 erkennen, so »die Inauguration der Würzburger Universität«, »die Bauern vor dem Marienberg« u. a.

1740—41 fungiert er als Gemäldekäufer für *FC* (Korresp. mit ihm Baus. 355: 25. XII. 40; 9. u. 14., 30. IV. 41). Daß er noch bis zur Jahrhundertmitte planend tätig war, beweist eine ganz flüchtige Federskizze zum »Plafond vor die Hauptstiege zu Würtzburg 1749« (WHM 142, Bl. 186).
Auch *L.* muß in den zwanziger Jahren auf den jungen *Auvera* von Einfluß gewesen sein; manche seiner Zeichnungen (WHM 142 Bl. 146 u. a.) bieten auffallende Stilanalogien zu der Manier *Auvera*s um 1840.

248 Siehe Anm. 282.

249 Siehe Anm. 222 und 243.

250 Siehe Anm. 98, 104.

251 Der »HOF ROSENBACH« neben dem Nordblock der neuen Residenz, in welchem *JPF* (seit Anf. Sept. 1720; Boll nach Briefen des *JPF* an *LF* 26. VIII. 20 u.an *FC* 15. IX. 20 u. HKP Aug. 1720) und *Hutten* wohnten, wurde erst nach 1730 von der Hofhaltung geräumt (Baus. 355: 4. VI. 30; 10. XII. 30; Lohm. II, 10 f., 18).
Vollendung und EINZUG in die Nordblockwohnung: Eckert S. 72 u. Anm. 220. Die dem Schreiner und Tüncher Baurchng. 1729 gezahlten Beträge haben hierauf Bezug. Hoffourier *Anton Glaser* gibt in seinen Aufzeichnungen »Unterschiedtliche begebenheiten undt observantien« (HV Manuskript f. 30a, Bd. I) folgende köstliche Schilderung von den Festlichkeiten bei der Wahl *FC*'s (Hinweis von Lockner): Feierlichkeiten im Dom, Aufzüge, gegenseitige Besuche *FC*'s u. des Kaiserl. Gesandten Grafen *Harrach* (dem schon »in der Neuen Residens . . . ein Redirate zugerichtt geweßen«), Festtafel, »nach welcher Tafel Zeit, so gewehret biß abenß umb 7 uhr, . . . Ein Zeitlang stehendt starck ist getruncken wordten . . . in der nacht gegen 10 uhr haben Ihro Hochfürstl. Gnaden Eine Chaise anspannen lassen, wohrin sie nebst dem Herrn Gesandten, Herrn Grafen *von Wiesentheid* und Herrn Oberstallmeister *von Zobel*, gantz in der still, in die stadt gefahren, und gesehn, waß die in der stadt Wohnende für Illuminations oder freuden bezeugungen begehen, und seind auch wieder in der still nacher hauß kommen, und wieder in den saal gegangen, allwo alleß noch beysammen geweßen, also daß die Mehresten nicht gewußt gehabt, daß sie ausgefahren geweßen. Worauff auch Ihro Hochfürstl. Gnaden selbst in Hoher person, so gleich ein groß glaß ahngefangen und solches kniend vor der paucken ausgetruncken. Nach diesen ist EinMusic gemacht worten, welcheß gedauert biß gegen 3 uhr morgenß, wohrauff dann die 124 Stück nochmahlen abgefeuert worten und also dießer Hochfürstl. Wahltag beschlossen worten«; danach fünf Tage lang Festtafel Mittag und Abend mit allmählich kleinerem Zeremoniell.

252 Siehe *FC*'s Brief an *N* aus Wien Baus. 355: 4. IV. 1730, Postscriptum dat. 5. IV. 1730.

253 Baus. 355: *N* an *FC* 26. III. 1730 u. bes. 2. IV. 1730 (Lohm. II, S. 4, 5, 6).

254 Daß *FC* bis zur Fertigstellung der neuen Südblockwohnung bei seinen Wzbgr Aufenthalten (bes. Winter 1731, siehe Anm. 264) im Nordblock wohnte, beweisen mehrere spätere Erwähnungen (Baus. 355: *FC* 31. VII. 1737; *N* 3. VII. 1744; Lohm. II, 144), vor allem die dortigen Umbau- und Herrichtungsarbeiten 1730 f. (Baus. 355: 11. I. 1730; Lohm. II, 2): im Eckkabinett am Ehrenhof (Raum 63) werden die beiden Eckfenster vermauert, dasjenige gegen den Hof ganz geschlossen (was bis heute blieb; welche Fenster es sind, macht der Grundriß des Kabinetts, der Baus. 355 fasc. 1746 am Schluß als »Plan I« beiliegt, deutlich; den heutigen Zustand siehe auf Taf. 128), zugleich ist von Fensterrahmen nach Wiener Manier und Riß (= Del. 3, Bl. 149?) und von Nußbaumholzkauf die Rede; ferner Baus. 355: 29. IV. 30 (neue Fenster, Einbau im Speissaal); Tätigkeit des Malers und Tapetenwirkers siehe Anm. 244. Außerdem Baurechngn. 1730 (Schreiner), 1731 (Schreiner, Glaser, Maurer); siehe auch Anm. 216 u. 224.

255 Hirsch, Skizzb.

256 Keller S. 29.

257 Hirsch, Skizzb. S. 33, danach Eckert S. 91.

258 Inv. 418.

259 Selbstverständlich ist *N* als organisatorisches Haupt der ganzen Arbeitsgemeinschaft den dekorativen Leistungen nicht teilnahmslos gegenübergestanden. Aber gleichwie der dem verschiedenen, nacheinander wirksamen Einfluß entsprechende Wechsel im Charakter der Zierglieder besonders in der Frühzeit und ihre wenig persönliche Durcharbeitung selbst an den als Raumleistungen bedeutenden, späteren Hauptwerken (typisches Beispiel Fassade von Etwashausen: reichstes Portal und geradezu klassizistische Fenster unmittelbar nebeneinander) die Indifferenz *N*'s in Sachen des dekorativen Schmukkes schon für das Architektonische beweist, so gibt es außer den für fast alle Teilgebiete noch vorhandenen eigenhändigen Entwurfszeichnungen der Dekoratoren (die in diesen Blättern zum erstenmal in weiterem Umfang gesichtet, zugeschrieben und zur Charakterisierung ihrer Schöpfer nutzbar gemacht werden) auch eindeutige Beweise für diese selbstverständliche »Arbeitsteilung«. Es seien zwei noch unverwertete aus verschiedenen Jahren herausgegriffen. 1737 (Baus. 355): *Byß*, der seit 1736 eine Art Abteilungsleiter für das innere Bauwesen ist (siehe Anm. 260), hat einen kleinen Kompetenzkonflikt mit *N*, von dem er *FC* Andeutungen macht; auf dessen Antwort, daß er alles mit *N* besprechen solle, »damit alles ohne Anstoß angerichtet werden kann«, versichert er, daß er »niemalen etwas thun werde«, bevor er nicht mit ihm darüber beratschlagt und dessen Genehmhaltung vernommen, »weil mit selbigem sehr wohl umzugehen und tractabel ist"; darauf fühlt sich *FC* nochmals bewogen, beruhigend zu versichern, daß er nur deshalb *N*'s Zuständigkeit vertreten habe, damit alles in einer Hand bleibe und alles in seiner Ordnung gehe, also aus Gründen einheitlicher Organisation (Einzelstellen abgedr. bei Hirsch, Skizzb. S. 51; ebda. S. 44 wird auf die charakteristische eigene Äußerung *N*'s über seine Leistungen, die für das Gebiet des Innenausbaues nur das Organisatorische betont, verwiesen: »daß es nicht eine von den geringsten Sachen sei, n a c h d e r O r d n u n g a l l e s z u h a l t e n«; Baus. 355, I). — 1740 (Baus. 355, 1740 fol. 1—8, 33—41): bei der Festlegung der Ideen zum

Spiegelkabinett antwortet *FC* auf die Anfragspuncta *N*'s: „. . . newe glas invention . . . worüber ich mich mit dem Künstler selbst zu explizieren gedenke«; er expliziert sich auch wirklich »im Beisein des Stuckaturmeisters *Bossi* und des Hofbildhauers *Auvera*«. — Auch die Sachlage, die der Tod des *Byß* Ende 1738 schafft, nämlich, daß »eine Summa« von gegossenem Zinnwerk vorhanden ist, so daß *N* erst untersuchen muß, wohin das gebraucht werden soll und kann, ist im Zusammenhalt mit *N's* Besuchen bei *Byß* unmittelbar vor dessen Tod, um über seine Pläne noch möglichste Klarheit zugewinnen, hier ein wichtiger Beweis für die Selbständigkeit des *Byß* (vgl. Anm. 272). Auch die Art, wie *N* sich selber 1736 mit *Byß* und *Bossi* gleichstellt, ist hier von Beweiskraft: »wir dreie« Baus. 355: N 18. IX. 36 (Lohm. II, 74). Durchgedacht hat dieser Organisator von fabelhafter Arbeitskraft mit den Dekorationskünstlern wohl alle »Realitäten« zwischen Entwurf und Fertigstellung; aber *Byß'*, *Bossi*s, *Auvera*s typischer Stil und das, was ihren Werken als Anteil an dem charakteristischen Allgemeinbild des Würzburgischen Barock und Rokoko zukommt, ist unbedingt ihr geistiges Eigentum und muß mit ihrem eigenen Namen in der Kunstgeschichte benannt werden. Auf jeden Fall abzulehnen sind Übertreibungen und Verkennungen der Sachlage, wie z. B. die folgenden: »Der Geist *N*'s in den schäumenden Dekorationsformen der Aachener Rokokoschränke(!)«, so Brinckmann in seiner Besprechung von Lohmeyers »Seiz« (Neudeutsche Bauzeitung 1914, 14, inhaltlich wiedergegeben in Lohmeyers Ehrenbreitstein, Ztschrft. Rhein. Ver. f. Denkmalpfl. u. Heimatschutz XIII, 1919, H. 1/2, S. 18 Anm. 20); statt dessen ist mindestens die Formulierung »der Geist des *N.*-Kreises« zu fordern. — In Brinckmanns Barockskulptur (Burgers Handbuch d. Kunstwschft., Neubabelsberg 1917—21) S. 394 ist Abb. 425 unterschrieben: »Joh. Balth. *Neumann*. Vierzehnheiligen, Chorpartie mit Altargruppe«; das auf der Abb. einzig anschaulich Wirksame sind aber die Altarwerke der *Feichtmayr* und *Uebelhers*, entstanden nach *N*'s Tod in den sechziger Jahren. — Auch die Art, in der Keil, Mainzer Ornamentik S. 77 und bes. Anm. B 17 von *N*'scher Ornamentik spricht (»Hennicke in Ebrach nach *Neumanns* Ideen arbeitend (!) und solche dann über Pommersfelden nach Mainz vermittelnd«), beruht auf ganz falschen Voraussetzungen und ungenauer Kenntnis der historischen Sachlage. — Vgl. Anm. 226.

260 Der ganze Briefwechsel zwischen *FC* und *Byß* und die Berichte *N*'s über *Byß'* Tätigkeit und die Dekoratoren, besonders seit der Mitte des Jahrzehnts (Baus. 355, etwa 1735—38), kann nur so verstanden werden, daß *Byß* im »innerlichen Bauwesen« die »mittragende Obsicht« hat. Die Anfragen, die das dekorative Gebiet, darunter auch Probleme der Ausstattung der Hofkirche betreffen, gehen seit 1736 an *Byß* unmittelbar. Siehe Anm. 265 u. Hirsch, Skizzb. S. 49 ff.

261 Die »Erwärmung«, der wienerische Einfluß zeigt sich an den *N*-Bauten natürlich dann zuerst im Schmuckdetail, u. zwar so recht deutlich gerade in den Jahren, da *Wolfg. v. d. Auwera* zu ihm in engere Beziehungen tritt (um 1740; siehe Anm. 284).

262 Baus. 355 *Neumann*-Briefe 24. V. 1733; 11. X. 33; 15. XI. 33 (Lohm. II, 35, 46, 48); *FC* am 12. XII. 33 (Eckert S. 111 u. bes. Anm. 285).

263 Über die Meister der Schmuckplastik am Südblock und an den Gartenfassaden, die schon am Nordblock tätig waren, *Jacob v. d. Auvera*, *Curé*, *Sebastian Bendel*, *Becker* (?) siehe Anm. 219, 220, 316.
Jacob v. d. Auveras einzige Leistung in der Südblockwohnung siehe Anm. 295, 299. *Heiliger*s Mitarbeit 1735 f. siehe Anm. 241. *Roths* und *Lünenschloß'* Stellung zu *Byß* siehe Anm. 244 u. 247. Über die Stellung der »alten Hofschlosser« zu *Oegg* siehe Anm. 222. Die Stuckatoren *Hard*, *Möhrlein*, *Cann*, *Vogt* waren schon den *Castelli* als handwerkliche Kräfte beigeordnet gewesen, siehe Anm. 229.

264 *FC* befand sich 1729—34 nicht dauernd in Wien und Österreich. Seine in Baus. 355 erhaltenen Briefe ermöglichen es, seine Aufenthaltsorte in großen Zügen klar festzustellen: nach der Wahl wieder in Wien von Nov. 1729 bis Frühling 1731 (dazwischen Frühsommer 1730 in Laxenburg, Sommer 1730 und auch Winter 1730 bis 31 in Schönborn). Letzter erhaltener Brief aus Wien 2. V. 31. Der nächste Brief aus Bamberg 4. IX. 31 gibt den Grund des Aufenthalts in Franken an: »Die Huldigung in unseren Bambergischen, hernach auch Würzburgischen Landen einzunehmen«. Nov. 1731 in Würzburg; dann Lücke bis 23. IX. 1732: Seehof; März-April 1733 in Wzbg. Seit Frühling 1733 wieder in Österreich: Mai-Juni in Laxenburg, Juli-August in Wien; Sept. in Schönborn; Okt. bis Dez. 1733 in Wien; März 1734 in Schönborn; April bis Juli in Wien; letzter Brief aus Österreich Schönborn 14. VIII. 1734. Seit dem gleichen Monat (Bamberg 31. VIII. 34) in Franken. — Siehe auch Gropp, Wirtzburgische Chronik II, fol. 465 f.

265 JOHANN RUDOLF BYSS, geb. 11. V. 1660 in oder bei Solothurn, gest. 11. XII. 1738 in Wzbg.
(Leben und Wirken des Malers Joh. Rud. Byß . . . Neujahrsblatt des Kunstvereins Solothurn 1854; danach H. Tietze im Jahrb. der Österr. Zentr. Kommiss. IV, 1906, Sp. 165 ff. und Thiemes Kstlr. Lex. V, 317 f.; in allen drei Darstellungen die Jahreszahlen der Wzbgr Arbeiten unrichtig. — Siehe auch Biermann, Deutsch. Barock u. Rokoko, mit Abb. schöner Stücke seiner Hand: Bd. I, S. 30 bis 32.)
Herkunft. *J. R. Byß*, der 1721 in Solothurn bei der Leistung des Bürgereides angibt, »in Deutschland, Engelland, Holland und Italien in die 40 Jahr seinem Glück nachgeworben« zu haben, ist vor der Jahrhundertwende (1694) in Prag ansässig, um 1704 in Wien, 1707 in Rom. Die Beziehungen dieses typischen südostdeutschen Barockmalers zu Franken beginnen 1713: in diesem Jahr wird er Hofmaler (1721 »Kammerdiener, Kabinettsmaler und Baudirektor« genannt) des Kurfürsten *LF von Schönborn*. Für ihn arbeitet er an der malerischen Ausschmückung des Schlosses Pommersfelden (Fresko im großen Treppenhaus, dessen Inhalt- und Motivanalogien mit dem Wzbgr Treppenhausplafond des *Tiepolo* bemerkenswert sind, siehe Text zu Taf. 62 f., und mehrere kleine Gemälde, auch Tafelbilder, deren einige in der dortigen Gemäldegalerie noch erhalten sind, s. Kat. Frim-

mel 1894 Nr. 74—80 und Zusatzanmerkung; vgl. Gem.-Gal. Schleißheim Kat. 1905, Nr. 302—5). Eine bedeutende Tätigkeit entfaltete er als Verwalter der Gemäldegalerien des *LF* zu Pommersfelden und Gaibach, deren erste Kataloge von ihm stammen (Pommersfelden 1719 katalogisiert, gedruckte Kataloge von Gaibach 1724, von Pommersfelden 1729). Auch in den Mainzer Bauten des *LF* muß er gemalt haben (Brief an Hofrat Bauer 1721, Arch. Wiesentheid; Boll). Seine Beziehungen zum österreichischen Kunstkreis, aus dem er gekommen war, sind auch während der neuen Tätigkeit nicht erkaltet; 1719 z. B. ist eine sechswöchige Reise nach Wien mit dortiger künstlerischer Tätigkeit bezeugt. Nach dem Tod des *LF* (30.I.1729) trat er in die Dienste des Neffen *FC* als Würzburgischer Hofmaler. Dabei muß beachtet werden, daß er bei den regen Beziehungen zwischen Bamberg, Pommersfelden, Mainz und Wzbg den Beginn des Wzbgischen Residenzbaues gewissermaßen schon miterlebt und die bedeutendsten Kräfte, natürlich auch *N*, bereits damals näher kennen gelernt hat, bei seinem Auftreten in Wzbg also keineswegs ein Fremder war. Andererseits muß er *FC* auch in Wien selbst schon nahegestanden haben: er malte (nach Tietze zwischen 1723 und 30) die Decke im Saal der Reichshofkanzlei und später das Deckenfresko in der Loretokapelle zu Göllersdorf, der von *Hildebrandt* erbauten Schönbornischen Begräbniskapelle, wo Gehirn, Augen, Zunge und Eingeweide *FC*'s, von *Pivot* hingebracht, bestattet liegen; letzteres eine Himmelfahrt Mariae, ein typischer *Byß* als Vorstufe zu den Wzbgr. Dekkengemälden (die Decke im Reichskanzleisaal war mir leider nicht zugänglich). Vor Antritt seiner Wzbgr Tätigkeit malt er 1730—31 im Stift Göttweig in Niederösterreich, dessen Abt Gottfried Bessel *LF* zum Gönner hatte (Österr. Kunsttopogr. Bd.I, S. 449 f.). Das Deckenfresko des dortigen Hauptsaales steht auffallend hinter den Wzbgischen Altersleistungen zurück (Abb. ebda. S. 492). Von Göttweig bringt *Byß* den Farbenreiber *Franz Goster* (*Guster* oder *Gustra*), den er dort angenommen hat, mit, der auch nach seinem Tod in Wzbg tätig bleibt (Baus. 355: *Byß* 25.4.35 und Antwort *FC*'s; Baurchngn. 1735—45). Im Frühjahr 1731 muß er nach Wzbg gekommen sein (Baus. 355: *FC* an *N* 2. V. 31: »Wie nun wir mit denen ersten wieder abgehenden Schiffen unseren Kammerdiener und Malern *Byß* dahin zu senden gesinnet seind«), wo die malerischen Aufgaben in der Schönborn-Kapelle, der Hofkirche und Südblockausstattung seiner warteten und eine letzte Reihe von Jahren ununterbrochener, für den Siebzigjährigen erstaunlich produktiver Tätigkeit sein Leben bis in die allerletzten Tage erfüllt. Die Kuppelfresken der Schönborn-Kapelle 1732—33, das große Altarbild 1734 (Inv. 128—130, Taf. XII; Genaueres bei Boll, Schönborn-Kapelle).

Tätigkeit in der Residenz. Zu den Kuppelfresken der Hofkirche Entwürfe schon Herbst 1733. Das Thema (siehe Text zu Taf. 71) in seiner Disposition von *FC* Anf. 1734 genehmigt, Beginn 1735 über dem Hochaltar, Mittelkuppel mit den vier Evangelisten Sept. 1736 vollendet, das übrige bis Ende 1736 (Baus. 355: 11. X. 33; undatiert II, f. 1—6; 8. u. 22. V. 35; 18., 19., 23. IX. 36; die *N*-Briefe Lohm. II, 74—76). Gleichzeitig entwerfende, ausführende und organisatorische Tätigkeit für die Gemälde der Südblockwohnung (Baus. 355: 23.III. 35; 24. IV. 35 Beil. 1; 3. II. 37; siehe Anm. 268, 285 f., 292, 295) und kleinere Tafelgemälde, deren zwei in der Galerie der Residenz noch erhalten sind (Göttermahl 1734 und Hochzeit zu Kana 1735/36; Baus. 355: *Byß* 16. III. 35; Kat. der Bildergal. d. Residenz Nr. 2 u. 3). 1735 auch Beginn umfänglicher dekorativer Tätigkeit (Entwürfe zu Sesselbezügen, Schmuck des neuen Staatswagens u. a. Baus. 355: 16. III. 35; 10. V. 35; einiges abgedr. Hirsch, Skizzb. S. 47 ff.). Seit der Vollendung der Hofkirchenfresken Beginn der Zinnzieratenfabrikation (über diese siehe Anm. 266, 271). Seit Herbst 1736 ist *Byß* richtiger Abteilungsleiter der innendekorativen Arbeiten (siehe Anm. 259). Seine letzten bedeutenden Leistungen sind Plafondentwürfe für die große Galerie (Anm. 274, 352), vielleicht auch für Hauptstiege und Hauptsaal (Baus. 355: 14.VIII. 36; 8. II. 37 *FC* an *Byß*, siehe Anm. 274), vor allem aber die das gesamte Raumbild umfassenden ersten Entwürfe für das große Kabinett (Baus. 355: 30.XII. 36, siehe Anm. 355), endlich Entwürfe und Mittätigkeit für das Paradeschlafzimmer der Gartenfront (siehe Anm. 304). Über seine dekorative Mitarbeit in der Hofkirche siehe Anm. 308 f. Sein persönliches Verhältnis zu *FC* siehe Anm. 269 und 272.

Verwandte. Von seinen nächsten künstlerisch mit ihm tätigen Verwandten sind auseinanderzuhalten: zwei Brüder, der eine *Johann Baptist*, Maler, arbeitet mit ihm in Göttweig, übernimmt dort die Architekturmalerei (Österr. Kunsttopogr. Bd. I, S. 490), der zweite, *Johann Leonard*, ist in Wzbg bei der Zinnvergolderei mittätig (Baus. 355: 3. II. 37) und wird nach seinem Tode in den Baurechngn. 1739, 40, 41 noch genannt. Der Sohn *Johann Jacob Rudolf*, 1717 geboren, ein Sorgenkind des alternden Künstlers (Scharold Mat. 333: er soll zu dem Maler *Wolfgang Högler* öfter gesagt haben, daß er seinen liederlichen Sohn gegen dessen braven und lerneifrigen Sohn, seinen Schüler *Anton Joseph Högler*, eintauschen möchte, siehe Anm. 285), erscheint gleichfalls nach seinem Tode in den Baurchngn. 1739—41 und im Briefwechsel *N*'s mit *FC* über den Nachlaß des alten *Byß* 1739—41; seine damalige Bitte um Anstellung bei Hof wird aus moralischen Gründen, wegen seiner leichtsinnigen Lebensweise und Verschwendungssucht, abgelehnt.

Bildnisse. Seine Züge hat uns *Byß* in zwei Selbstbildnissen überliefert: der herabschauende weißhaarige Alte mit der Mütze in der Hand, in einem Winkel des Plafonds zu Göttweig, Abb. s. o., und der Evangelist Lukas am Gewölbe der Hofkirche tragen die nämlichen Züge.

Eigenhändige Entwürfe: Ausgangspunkt der Stilkritik das Blatt SE XXXXII, der Entwurf zum Hochaltarbild der Schönborn-Kapelle, der mit der Technik der gleichzeitigen signierten Gemälde im »Miniaturenstil« völlig übereinstimmt. Demnach unbedingt von seiner Hand die folgenden Dekorationsentwürfe in Ölfarben auf Ölpapier, Grau in Grau auf gelblichem Tongrund, zweifellos als Ideen zu Wand- und Deckenmalereien für einen Wzbger (?) Raum zusammengehörig: in Del. 3 auf Bl. 9, 9v, 25v, 32v, 33v (= Abb. 83). Ausgangspunkt für Bestimmung seiner Aquarell- und Zeichen-

technik: SE LXXVI (das bischöfliche Solium neben dem Hochaltar der Hofkirche, nach *FC*'s Wunsch Baus. 355: 1737, fol. 120—125) und Del. 3 Bl. 58 (= Abb. 85), das zweifellos einer der Baus. 355: 4. u. 18. II. 39 (Lohm. II, 98, 100) genannten Risse zum Schlafzimmer ist. UB besitzt auch eine Mappe ausgeschnittener Tierskizzen in farbiger Ölmalerei (Neulandiana).

266 Über seine Tätigkeit auf ornamentalem und allgemein - dekorativem Gebiet sowie über die Möglichkeit der schöpferischen Mitwirkung anderer Kräfte *(Hund, Bossi)* siehe Anm. 271, 274, 301, 309.

267 *Vogel, Schenk, Hennicke.* In den prächtigsten Entwurfsblättern dieses Kunstkreises in Del. 3 hat Boll die Hand des *Hennicke* erkannt. Siehe Anm. 238.

268 Die GEMÄLDEPLANUNG von 1735, Baus. 355 II fol. 130—137, undatiert, von *FC* aber unterm 8. III. 35 bestätigt bzw. korrigiert, »Ohnvorgreiffliche gedanken, auf waß arth die Mahlereyen in der Neüen Hochfürstl. Residenz zu Wirtzburg Vorzustellen- undt einzutheilen seyn wären . . . von *P(ater) Seiffrid* und *P(ater) Gilberd*«, bringt zum Vorschlag: Für die Hauptstiege, Fresko, 5 Darstellungen: die Franken ziehen über den Rhein und legen eine neue Coloniam in Germania Magna an; Kilian und Burkard; Übergabe des Herzogtums Ostfranken von Karlmann und Pipin an den hl. Burkard; Karl d. Gr. verleiht dem Bernwelph von Würzburg Schirmgerechtigkeit über die Westfälischen Bistümer; Vermählung des Friedrich Barbarossa mit Beatrix. — Für die Salle de Garde, Fresko, 3 Darstellungen: ein altes Turnier; Reise des Bischofs Bruno mit Kaiser Heinrich III. nach Österreich und Ungarn; Bischof Berthold leistet Kaiser Rudolf von Habsburg Hilfe gegen König Ottokar von Böhmen. — Für den Hauptsaal, Fresko, 4 Darstellungen: das kaiserliche Landgericht zu Franken, in dem der Bischof von Würzburg und Herzog von Franken im Harnisch das Präsidium führt; Krönung Pipins zum König der Franken durch Bonifatius; Karl d. Gr. wird zu Salza im Würzburgischen durch Gesandte aus Konstantinopel die Heirat mit der Kaiserin Irene angetragen; Otto IV. wird auf dem Reichstag zu Würzburg mit der Tochter Philipps von Schwaben vermählt. — Für die Große Galerie, Fresko, 4 Darstellungen: Otto I. hält einen Reichstag zu Würzburg; Allegorie auf den Spruch »Herbipolis sola judicat ense et stola«; der Würzburger Bischof Erlongus, Hofkanzler Heinrichs V., läßt sich das Schwert vortragen; die Inauguration der Würzburger Universität unter Julius. — Für die Sala Terrena, Fresko, 4 Darstellungen: Überrumpelung und Plünderung Würzburgs durch Adalbert von Babenberg; König Ludwig IV. gibt Bischof Rudolf von Würzburg verschiedene Güter der besiegten Babenberger; König Heinrich läßt sich 1234 von Adel und Bürgerschaft in Würzburg huldigen; Friedrich Barbarossa entsetzt auf dem Reichstag zu Würzburg Heinrich den Löwen des Herzogtums Bayern und belehnt Otto von Wittelsbach. — Für den Musiksaal, Fresko, 3 Darstellungen: Bischof Bruno von Würzburg erbaut den Dom; das Vertrags- und Ehrenfest zwischen Bischof Bernward von Würzburg und Leopold und Heinrich von Babenberg; Bischof Arno von Würzburg erbaut den abgebrannten Dom neu, erhebt die Gebeine des Bischofs Bruno »und wie die Gebeine des Kilian Wunder wirken«. — Für das Audienzzimmer zur Belehnung (Südblockwohnung) ein Plafondstück in Öl auf Leinwand: Bischof Albert von Würzburg empfängt die Lehen des Herzogtums Franken von Karl IV. zu Nürnberg 1354 (dem Bambergischen Hofmaler *Scheubel* aufgetragen). — Für die 1. Anticamera (Südblockwohnung) ein Plafondstück in Öl auf Leinwand: Rudolf von Habsburg hält Reichstag in Würzburg (dafür *Lünenschloß* ausersehen). — Für die Retirade (Südblockwohnung) ein Plafondstück in Öl auf Leinwand: Bautätigkeit des *Johann Philipp von Schönborn*, des *JPF* und *FC* in Würzburg »mit Schloß und Stadt samt lebensgroßen Porträts« (»einem jungen Maler aufzutragen«, ausführliche Beschreibung des von *Byß* erstellten Entwurfs Baus. 355: Byß-Brief 24. IV. 35). — Für die »vier großen Zimmer zu beiden Seiten des Saals . . . auf jeder Seite zwei«: »Arno von Würzburg wird auf einem Feldzug gegen die ungläubigen Möhrer während einer Messe überfallen und erstochen«; Abschaffung der Fehden durch Rudolf von Habsburg auf dem Reichstag zu Würzburg; »die Symbole der alten Befehdungen«; Belagerung des Schlosses Würzburg im Bauernkrieg. — Für die zwei Schlafzimmer zu beiden Seiten des Saals: Plafondstücke in Öl: Konrad I. wird von Bischof Dietho 915 in Würzburg beraten; Bischof Adalbert von Würzburg, von Heinrich IV. vertrieben, erbaut Stift Lambach in Oberösterreich.

269 Baus. 355: bes. 10. V. 35 (die Stelle abgedr. Hirsch, Skizzb. S. 48 oben); 14. VIII. 36; 20. XI. 36; 8. II. 37; 22. III. 37 (Stelle abgedr. Hirsch ebda S. 51 f.).

270 Baus. 355: 26. IX. 36 (abgedr. Hirsch, Skizzb. S. 50 unten).

271 Die ZINNGIESSEREI des *Byß* wird von *N* im Sept. 1736 eingerichtet. Die »Kunstschreiner haben biß 20 Modellen zum güssen . . . schneiden müssen«; die Hirsch S. 49 unten abgedruckte und Inv. 418 in dem Sinn, daß *Byß* für die Schreiner- und Schnitzarbeiten Modelle geliefert hätte, mißverstandene Stelle »Herr *Byß* hat seine Modellen von denen Schreinern und Bildhauern auch weith fertig undt avanciert mit seiner Zinund bleygüsserey« wird durch die vorige eindeutig so erklärt, daß die Zieratenschneider die Gußmodelle liefern mußten; als Entwerfer könnte demnach vielleicht auch *Hund*, von dessen Können uns so glänzende Zeugnisse und spätere Denkmäler (s. Text S. 112 und Anm. 301) erhalten sind, mit in Frage kommen. *Byß* rühmt besonders die quantitative Leistungsfähigkeit der »Manufaktur«: er wird »hierin mehr liefern als zwölf Schreiner«; die Notwendigkeit, für sein Unternehmen mehr Raum zu schaffen (Nov. 1736), zeigt den Umfang, den es angenommen hat. Anfang Februar 1737 hat er schon »die zu denen dreyen Zimmern (der Südblockwohnung, siehe Anm. 295) gehörige zierrathen nit nur alle gegossen, sondern auch würcklich gegen dreythausend Stückh schon

vergoldet«. Auch das Paradeschlafzimmer und das Kabinett beabsichtigt er mit diesem Zinnwerk zu schmükken. (Baus. 355: *N* 7. IX. 36; 18. IX. 36; Lohm. II, 72, 73, der erste Brief dort fälschlich 4. IX. datiert; *Byß* 23. IX. 36; FC 13. XI. 36; *Byß* 30. XII. 36; 3. II. 37; in den Baurechngn. sind *Byß* und die Seinigen 1737 und 38 als Vergolder bezahlt). Im Venezianischen Zimmer sind diese seine Ideen nach seinem Tod noch ausgeführt worden (siehe Anm. 272, 303) und dieses Zimmer hat uns, während die Räume des Südblockes (Anm. 295) nicht auf uns gekommen sind, kostbare Proben dieses Byßschen Zinnwerks erhalten, deren rein künstlerischen Wert wir um so staunender bewundern, als der Meister immer nur von den wirtschaftlichen Vorteilen seiner Unternehmung spricht.

272 Baus. 355: 4. II. 1739 (Hirsch, Skizzb. S. 50; Lohm. II, 98). Die von *Byß* hinterlassenen Risse haben *N* dann über die beabsichtigte Anordnung Klarheit verschafft; erst 1741 wird das Zinnwerk am fertigen Holzwerk angebracht (Baus. 355: 4. u. 18. II. 39; 21. V. 41; Lohm. II, 98, 100, 118).

273 Baus. 355: *N* 10. VIII. 38 (Lohm. II, 92). Die Andeutung *N*'s über den hoffnungslosen Zustand des Malers, der trotzdem noch arbeitet und mit dem *N*, das Ende ahnend, noch möglichst vieles bespricht, um Klarheit über seine Ideen zu gewinnen, ist menschlich rührend. Schon während der Arbeit an den Hofkirchenfresken hatte *FC* dem Greis befohlen, sich zu schonen, und Anfang 1737 bietet er ihm an, für Galerie, Stiege und Saal nur mehr die Skizzen zu fertigen, die dann seine Schüler unter seiner Leitung ausführen könnten (siehe Anm. 285), was der 76jährige mit warmem Dank für diese Rücksichtnahme erwidert (Baus. 355: 8. u. 13. II. 1737).

274 Hirsch, Skizzb. S. 49. Abgesehen von der nötigen zeitlichen Beschränkung müssen aber die aus dieser Stelle gezogenen Folgerungen auch sachlich etwas eingeschränkt werden: Inv. 418 und 440 f. (siehe auch Anm. 271) schreibt dem *Byß* auch das »Modell« zum großen Kabinett sowie Skizzen zur Galerie, zum Stiegenhaus und zum Großen Saal zu, was zweifellos im Sinne allgemeiner Raumdekorationsentwürfe gemeint ist. *Byß* hat nachweislich nur für das Große Kabinett (10. XII. 36) und sicher auch für das Schlafzimmer Gesamtentwürfe, die den ganzen Raum umfassen, geliefert. Der Ausdruck »nach dem Modell des *Byß*« (Baus. 355: 1740 fol. 1—8) bezieht sich aber eindeutig nur auf Teilstücke, nämlich die umlaufenden Zieraten, die auf die Lambris des Kabinetts kommen sollen. Und besonders die für Hauptstiege und Hauptsaal angezogenen Briefstellen lassen, im eigentlichen Zusammenhang gelesen, keinen Zweifel, daß nur Entwürfe für die Plafondmalereien dieser Räume gemeint sind (Baus. 355: *FC* an *Byß* 8. II. 1737). Für die dekorativ entwerfende Tätigkeit des *Byß* sind andere Beweise vorhanden: der »curios inventirte cabinets altar«, den sich *FC* im Schlafzimmer seiner Südblockwohnung machen ließ, muß eine Schöpfung des *Byß* gewesen sein, der ihn auch ausführte (Baus. 355: 5. III. 37; 8. X. 38; Lohm. II, 96). Bezüglich der Ordnung des Byß-Nachlasses schreibt *FC* (17. II. 39) ausdrücklich von dessen »Gedanken (=Ideenskizzen) wegen deren Zinn, Lambris, trumeaux etc.« und hat einem Entwurf des *Byß* für den Hochaltar sogar gegenüber einem *Hildebrandt*schen den Vorzug gegeben. Siehe auch Anm. 265 am Schluß sowie Text S. 100 f. Anm. 309.

275 *Antonio Bossis* Tätigkeit als Maler neben seiner »ersten Profession als Stuckator« ist für die Residenz nur in den ersten Jahren seiner Tätigkeit, bis zu *Byß*' Tode, bezeugt. Schon bei seiner ersten Verpflichtung in Wzbg 18. XII. 34 macht er sich verbindlich, bei *Byß* die Freskomalerei zu erlernen. Dann interessanter Briefwechsel hierüber zwischen *Byß* (13. III. 37) und *FC* (22. III. 37): *Byß* fürchtet für seinen Hauptberuf und meint bescheiden, »es will mir scheinen besser zu sein, anjetzo ein guter Stuckator zu haben, da man ihn benötigt als künftig ein Maler, wo derselbe nit mehr so benothdürfftig sein dörffte«, worauf aber *FC* erwidert, »daß der *Bossi* ohnerachtet seiner Übung in der Malerei dannoch ein guter Stuckator bleibe und solche Arbeit nach vorfallender Bedürfnis ungehindert wird verrichten können, dabei aber, weil er sonderlich in der optique und perspective schon vieles verstehet, einen tüchtigen Maler zu seiner Zeit wird abgeben können, wann du selbigen in dem, was die rechte Haltung des Schatten und des Lichts und die vorteilhafte Mischung der Farben betrifft, gründlich unterweisen wirst«; zweifellos soll er zum Ersatz des hochbetagten *Byß* herangezogen werden. Palette und Reiberstein zum Farbenreiben werden Baurechng. 1736 mit dem Ausdruck »für den Hofmaler *Bossi*« verrechnet. *Byß* gibt schon Anf. 1735 »gute Hoffnung wegen des *Bossi*«, läßt ihn Skizzen kopieren, was er zur Zufriedenheit macht, und nennt ihn Ende 1736 den »Virtuosen« (!) *Bossi*. Dieser »erbittet sich« den Plafond des Kavalierspeiszimmers (heute Raum 27, siehe Anm. 295) malen zu dürfen und führt ihn auch Anf. 1737 aus (Baus. 355: *N* 8. u. 23. III. 35; *Byß* 23. IX. 36; *N* 13. I. u. 10. II. 37; Lohm. II, 59, 61, 83). Die Malerei ist gleich den Plafonds der Nebenzimmer (Inv. 476 oben) verloren. Vielleicht hat schon das Heranwachsen *Höglers* und *Thalhofers* (Anm. 285, 286) den Fürstbischof von dem Wunsche, den virtuosen Stuckator dauernd auch als Maler zu beschäftigen, wieder abgebracht. — Im Großen Saal des Fürstenbaues des Juliusspitales muß er aber noch 1746—49 Fresken gemalt haben (Spitalarchiv, Literalien 8536, Nr. 17, 18; Inv. 521 f.).

276 ANTONIO BOSSI, geb. zu Porto bei Lugano, gest. 10. II. 1764 in Wzbg (Scharold).
Herkunft: Über seine Tätigkeit vor seinem Auftreten in Wzbg bisher so gut wie nichts bekannt. Zweifellos kommt auch er aus dem österreichischen Kunstkreis oder ist dort gebildet. Vorstufen und Stilanalogien zu den Formen, die er in Wzbg in der Schönborn-Kapelle und Hofkirche entwickelt, finden sich dort nicht nur für das Ornamentale, sondern auch für das Figürliche (Stuckfiguren des *Diego F. Carlone* im Treppenhaus des Stiftes St. Florian, Abb. des charakteristischsten Stückes bei E. Tietze-Conrat, Österr. Barockplastik Abb. 31). Doch muß er vor Antritt seiner Wzbger Stellung in Mainz gewesen sein (StAW Ratsprot. 1765 fol. 51 ff.; Inv. 417,

Anm. 3) und nicht von *FC* selbst scheint die Initiative seiner Berufung ausgegangen zu sein (Baus. 355: *N* an *FC* 17. V. 33 »wann der Stuccador *Bossi*, deme ich anheind geschrieben, kommet, wirdt sich ein mehrers zeigen, dahero auch kein engagement mit demselben noch eingehen werdte«; *FC* an *N* 30. V. 33 aus Laxenburg »wir seindt auch wohl zufrieden, daß man des vorgeschlagenen Stuckaturer *Poßi* sich nach Guthfinden« zum Altar der Schönborn-Kapelle »gebrauche«). Nach unserer bisherigen Kenntnis hat *Byß* die glänzende Begabung des *Bossi* zuerst erkannt (Baus. 355: 17. V. 33; Lohm. II, 34). Biographisches: *Bossi* wird von *N* 18. XII.1734 (Baus. 355 fol. 144) verpflichtet, »Figuren und Pas Rulieves« sind eigens dabei genannt, was sicher mit seiner besonderen Begabung für das Figürliche in Zusammenhang steht. Am 11. III. 1735 (Baus. 355 fol. 147 f.) muß er vor der Hofkammer endgültig »seine Pflichten ablegen«, erhält als Hofstuckator 450 fl. jährliche Besoldung, »nichts an Kost, doch ein Zimmer und Kammer in der oberen Mezzanen an der Kirchen«. Er war unverheiratet und ist es geblieben. Sein Neffe (Admin. f. 319/5345 fol. 25 f.) *Materno Bossi* (siehe Anm. 424) war sein Schüler. Der Stuttgarter Hofstuckator *Lodovico Bossi* (siehe Anm. 432) und *Augustin Bossi* waren dessen ältere Brüder. Antonios geistige Beweglichkeit muß keinen Rückhalt in körperlicher Festigkeit gehabt haben; die Tatsache seiner späteren geistigen Umnachtung läßt uns die mehrmaligen, immerhin auffallenden Nachrichten über seine gesundheitlichen Störungen unwillkürlich wie Vorahnungen erscheinen (Baus. 355: *N* 8. III. 35: »war 14 Tage krank«; *N* 18. IX. 36: »schon 14 Täg unbeßlich gewesen«; *Byß* 23. IX. 36: »befindet sich wieder fieberfrei«; *N* 5. IV. 44: »nur ist mir leyd, daß besagter *Bossi* unbeßlich undt so fiberische Sachen hat, vor dem ich auch sorg tragen werdte«; Lohm. II, 59, 139). Seit 1757 ist *Antonio Bossi* geistesgestört, kommt ins Bürgerspital, zeitweise wieder entlassen (Lockner) und teilweise arbeitsfähig (?). Nach HKP bestimmt vor 22. II. 64 gestorben.

Tätigkeit: *Antonio B.* ist der Stuckator und der Ornamentiker des Wzbgischen Rokoko. Die gesamten 1735—53 geschaffenen Stuckaturen der Residenz sind sein Werk, entstanden in einer einheitlichen, im Ausmaß nicht geringen künstlerischen Entwicklung, die selbst nach seinem Tode in der geraden Linie persönlich-künstlerischer Zusammenhänge sich bis zum Klassizismus fortsetzt (in *Materno Bossi*). *Antonios* Schöpfungen in der Residenz sind im Haupttext und in den Anm. zu den einzelnen Räumen ausführlich gewürdigt, mit Abb. in den Taf. reich vertreten. Zeitliche Folge und Zusammenhänge: Stuckaturen der Südblockwohnung entstehen 1735—36, *Bossi* arbeitet am reichen Plafond des Audienzzimmers und im Schlafzimmer (Basreliefs) mit. Daß er damals noch nicht die unbedingt übergeordnete Stellung in seinem Fach innehatte, scheint der Umstand zu beweisen, daß Baurchng. 1736 seine Mitarbeiter noch einzeln bezahlt und, so ausführlich wie später niemals mehr, nennt: *Anton Quadri, Joh. Bapt. Petrozi, Franz* u. *Domin. Eder, Joseph Venino, Niclaus Zuber* sind als »Stuckadurer«, *Joh. Hellmuth, Ignaz* und *Carl Maria Bossi* ohne besondere Tätigkeit genannt; für *Niclaus* und *Joh. Gg. Cann* ist Stukkatorarbeit, für *Joh. Gg. Möhrlein, Balth. Uhl, Niclaus Cann* und *Christoph Hardt* († 1740) ist Tüncher- und einfache Stuckatorarbeit bezeugt (siehe Anm. 229). — Hofkirche: Stuckatur der oberen Zone 1735—38, des Erdgeschosses seit 1740; »oberer Altar« Modell 1736, Herbst 1738 Marienfigur eingesetzt; Prospekt hinter dem Hochaltar Modell 1740, Ausführung 1741; Figuren der Aufsätze der Seitenaltäre vielleicht erst 1743. Gleichzeitig schon die Paradezimmer der Gartenfront 1740 ff.; Plafond des Spiegelkabinetts 1741 eigenhändig. Weißer Saal 1744. »Neue Zimmer« 1744—46. Hauptstiege 1746. Gartensaal 1749. Kaisersaal 1749—51. Hauptstiege nochmals 1753. Zwei Figurengruppen im Gartensaal 1761. (Siehe die Anm. zu den einzelnen Räumen.) — Wichtige Leistungen außerhalb der Residenz: in Wzbg 1733—34 Schönborn-Kapelle, 1746—49 im Fürstenbau des Juliusspitals (im Saal Stuckaturen und Fresken), 1754—55 Chor der Dominikanerkirche (Inv. 128 f., 133, 522, 682). Außerhalb Wzbgs: 1737 Kapelle in der Bamberger Residenz (Kreisarch. Bamberg, Hofkammerzahlamtsrchng. 1738; Resch, Res. zu Bambg. MS, I, 15, Bd. 1, S. 45); 1737—38 Marquardsburg (Schöpf, Marquardsburg, Bamberger Programm 1864, S. 12); 1747—48 Gaibach (Kstdkmlr. Bay. III, 8, S. 84); 1744—1745, 1751—52 Werneck (ebda. III, 17, S. 286, Abb. 212 f., Taf. XXV); 1752—53 Veitshöchheim (ebda. III, 3, S. 178). — Vgl. Anm. 366.

Eigenhändige Entwurfszeichnungen: mit Sicherheit können ihm zugeschrieben werden: früher Stil Del. 3 auf Bl. 59, 60, 61, 62, 63, 64, die Bleistiftentwürfe zu Wandfüllungen für die Hofkirche 1735; zwei davon Abb. 90, 91; später (Rocaille-) Stil Del. 3, Bl. 71—72 (1744, Abb. 103), Bl. 105—106 (1749, Abb. 107), auch Bl. 30 v Deckenstuckaturentwurf, und SE XXXIV. Vermutungsweise können ihm zugeschrieben werden Del. 3, Bl. 27 (Taf. 139) und SE XLV (zu bedenken ist für diese Zeit die Ähnlichkeit der Hand des Byß-Schülers und des *Byß*).

Seine Arbeitstechnik betreffend, erfahren wir zwei nicht uninteressante Einzelheiten: Baus. 355: 5. IV. 44 (Lohm. II, 139) wird Vorzeichnung der Stuckatur mit Kohle erwähnt. Solche Kohlevorzeichnung ist z. B. hinter dem Greiffenklau-Bildnis des Kaisersaals auf der Wand noch erhalten, wie sich bei der Abnahme des Gemäldes zum Zweck der phot. Aufnahme gezeigt hat. Baus. 355: 1. III. 44 (Lohm. II, 136) erwähnt *N*, daß *Bossi* »Zierathen und stück von Capitelern« von Gips gieße, um »hernach mit der Arbeit bessern Fortgang zu haben«; vgl. dazu S. 137 u. Anm. 447.

Von Bossi wird auch handwerkliche Stuckmarmorarbeit akkordmäßig übernommen, z. B. 24. IV. 40/5. I. 41 (KAW Admin. V 10517, fol. 95) Erdgeschoß der Hofkirche u. a.; bezahlt wird er für solche Gipsmarmorarbeit Baurchngn. 1742, 1743, sowie 1751 (Sala Terrena »nach getroffenem Akkord«). Den Hauptteil dieser rein handwerklichen Leistungen übernehmen aber eigene »Marmoliere«; neben ihm werden als solche bezahlt: *Jakob Finsterwald, Jakob Glaß, Philipp Brand* 1737 u. 38 (Hofkirche); für Marmorarbeit an den Seitenaltären der Hofkirche *Adam Bach* und *Jakob Glaß;*

Franz Hilzenbecher 1740, 41, 42 (Galerie), 43, 44, 45 (Weißer Saal); am Beginn der klassizistischen Periode *Joseph Probst* 1758, 63 (Sala Terrena) und *Materno Bossi*. —

Die Steinmarmorarbeit liefert bis 1750 Meister *Simon Gießhammer* (über seine Arbeiten für die erste Bischofswohnung siehe Anm.243); nach 1730 wird er bezahlt: Baurechngn.1732, 36—9 (Hofkirche), 40—2 (Hofkirche, Spiegelkabinett), 43, 44, 45 (Weißer Saal, Marmorkamine), 47, 49, 50 (Sala Terrena; Kaisersaal, Beginn der Arbeit; 1750 †, weitere Zahlungen erhält seine Witwe). Für Marmorlieferungen werden große Summen auch an *N* bezahlt (besonders 1753, Gesamtverrechnung der noch ausstehenden Zahlungen nach seinem Tod für »Weißen Genueser, rothlichten Marmor von Hadamar, auch gelben von Bamberg u. Eichstätt in die Sala Terrena und Saal«). Der Nachfolger *Gießhammers* ist *Johann Baptist Clausner* (nach Scharold, Mat., geb. 1720, ein guter, von *N* oft verwendeter Zeichner, auf der Wanderschaft in Paris, Holland, Italien, Österreich herumgekommen, von Scharold als Mitarbeiter an der Schönborn-Kapelle genannt, also wohl in seinen ersten Lehrjahren, † 29. VII. 87 in Wzbg nach 36 jährigem Aufenthalt), bezahlt Baurechngn. 1751 (Kaisersaal), 52 (ebda. »gelbe Frieser«), 53 (Platten ebda. u. in d. Sala Terrena), 53, 54, 55 (Kaisersaal, Fußboden und Reparaturen), 56, 58, 61—6, 67—9 (Abschläge), 70 bis zum Ende der Tätigkeit Seinsheims (darunter bes. 1772 für einen »Farbenlauffer« für den Hofgärtner; 1776 für die Hofkirchenkanzel; sein Nachfolger wird sein Sohn *Michael Clausner*, geb. Wzbg 1763, Haupttätigkeit schon im 19. Jahrhundert.)

277 Biographisches über *Joh. Wolfg. v. d. Auvera* siehe Anm. 284. Über seine Beeinflussung durch den Formenkreis des *Bossi* siehe bes. Abb. 105 (dazu Text S. 124) und Anm. 397 sowie die Kanzel der Wzbger Peterskirche (Inv. 333 f. u. Taf. XXXIII).

278 JOHANN GEORG OEGG, geb. 24. IV. 1703 zu Siltz in Tirol, gest. wahrsch. 1783 zu Wzbg. (Wolfgang Schütt, Joh. Gg. Oegg am Hofe der Fürstbischöfe zu Würzburg, Diss. Wzbg 1919 MS; Franz Ehemann, Kunstschmiedearbeiten aus dem 16.—18. Jahrh., Lichtdrucktafeln, Berlin 1884, danach einige Abbildungen bei Brüning, Schmiedekunst.)

Herkunft: Oegg hatte in Linz gelernt und war von da nach Wien gekommen; wir haben mehrfache Beweise, daß ihn *FC* unmittelbar aus dem Kunstkreise um *Hildebrandt* und *Prinz Eugen* für Wzbg geworben hat: Baus. 355, Juli 1734 wird bezüglich der »Entwurfspuncta« für den mit *Oegg* in Wzbg abzuschließenden Akkord erwähnt, daß sie »mit *Hildebrandt* abgeredet« seien. Ebda. 18. II. 36 Anstreichung der Kunstgatter an der Schönborn - Kapelle, »wie bei dem *Prinz Eugen* bemelder Schlosser es bereits« getan hat. Ebda. Randbemerkung *FC*'s auf dem Bericht einer Hofkammerverhandlung 19. IV. 36: »*Prinz Eugen*, von welchem ich diesen in der Tat stattlichen Meister übernommen habe«. Daß *Oegg* in *Prinz Eugens* Landsitz Schloßhof an der March gearbeitet hat, hat schon Schütt Diss. 1919 ausgesprochen und den Ausdruck *Oeggs* zitiert »Fenster und Türbeschläg . . . nach dem Modell meiner Schloßhofener« (Baus. 355, 1737). Der Vergleich der Schloßhofer Gitter mit den Wzbgischen von *Oeggs* Hand ist auf den ersten Blick überzeugend; zwar sind die wertvollsten seit 1905 von Schloßhof entfernt worden und befinden sich magaziniert im »Bauhof« in Schönbrunn, doch sind bei den Wirtschaftsgebäuden von Schloßhof noch kleinere Stücke vorhanden, von denen die guten auch bei näherer Betrachtung der Technik sich unbedingt als Vorstufen zu *Oeggs* Wzbger Arbeiten erweisen. Am überzeugendsten kommt diese Eigenschaft einem schmalen, hohen, nach Schönbrunn verbrachten Gitterteilstück zu, dessen Entwurf sich Del. 3 auf Bl. 145 ganz links findet (Phot. der wichtigsten Gitter von Schloßhof Wlha 303, 308, 311, 313, 325, jetzt Österr. Lichtbildstelle; Max Haller, Geschichte von Schloßhof, Wien 1903). An die Schloßhofer Gitter scheint als erste Wzbger Arbeit das halbrunde Oberlichtgitter über dem Einfahrtsportal des Residenzsüdblocks (Inv. 426, Abb. 335) unmittelbar anzuschließen. Die Gittertore am Wiener Belvedere müssen als Arbeiten von *Arnold* und *Conrad Kiefer* (nicht Stefer, wie Schütt liest) angesehen werden (Baus. 355: II, fol. 263 f. »Untertänigster Bericht« des *Oegg* vom August 1736).

Biographisches (zum Teil nach Schütt): *Oeggs* Anstellung als Wzbger Hofschlosser: Dekret vom 17. XII. 1733 (KAW Gebrechenamt 100) und HKP 29. III. 1734; er erhält 200 fl. jährliche Bestallung, die er bereits seit 1. XII. 33 bezieht (Baurechng. 1734). Er richtet Sommer 1734 im »alten Landhaus« bei der neuen Residenz (Baus. 355: 4. VII. 34; Lohm. II, 56) seine Werkstatt ein, in der sein Bruder *Johannes Oegg* mitgearbeitet haben muß (genannt 1735). 15. III. 36 im Schlosserzunftbuch als Meister beim ganzen Handwerk bestätigt. Der Umfang seiner Tätigkeit beim Beginn des großen Ehrenhofgitters geht aus einer Äußerung in der Hofkammer 1736 hervor, daß er 23 Gesellen und 2 Lehrjungen habe (Baus. 355: 19. IV. 36). 30. VI. 38 heiratet er *Anna Margarete Zurwesten* (Dompfarr-Arch. Ausrufb. Lockner), die 1758 stirbt. Er hatte zwei Söhne (*Joh. Anton* siehe Anm. 426); kauft 1742 zwei Häuser und baut sie für seine Bedürfnisse neu (heute Kapuzinerstraße 3). Gesellen bei *Oegg : Andreas Schneider*, genannt »der Pommersfeldener Schlosser«, der, nach siebenjähriger Gesellenzeit wegen Diebstahls entlassen, sich an dem Meister 1764 so niedrig rächt; *Marx Gattinger*, der Meister des Domchorgitters (Inv. 64) und der Amorbacher Gitter (Kstdkmlr. Bay. III, 18, S. 48, Abb. 28, Taf. XIII), war zwölf Jahre bei *Oegg*, wird 1742 Meister, heiratet 1741 die Witwe des Domkapitlischen Schlossers *Seewald*, stirbt selbst 1754, worauf in Ehe und Stellung als Domkapitlischer Schlosser *N. Frank* sein Nachfolger wird. Über die Rolle dieser drei Jüngeren als Konkurrenten *Oeggs* siehe Anm. 431. Charakteristisch für die Stellung *Oeggs* und seiner nächsten Mitarbeiter als Künstler ist der Umstand, daß auch den würdigsten Gesellen nach 1747 das Recht des Degentragens zugestanden wurde (Schütt).

Bildnis. Die Züge *Oeggs* hat uns ein Porträt von der Hand des *Gg. Ant. Urlaub* im HV erhalten (Gem.-Kat. Heffner 1875, Nr. 139), abgeb. Runge, Urlaub, Abb. 26 (siehe Anm. 287 und Hirsch, Skizzb. S. 19, Anm. 1).

Die Werke im und am Residenzbau einzeln gewürdigt. Übersicht: 1. Stil 1734—36: Oberlicht der Südblockeinfahrt 1734, Arbeiten für die Südblockwohnung 1735—36 (Vergoldung 1737); 2. Stil 1736—45: Ehrenhofgitter 1736—41, Schloß am Hofkirchenportal 1740—41, Arbeiten für Paradezimmer und Hauptsaal 1741—46; 3. Stil 1746—52: Seitengitter beim Gesandtenbau, Mittelstück des Tores der Hofpromenade 1746 bis 1749, Haupttore am Vestibül (und Sala Terrena-Gitter?) 1749—50, Arbeiten in den Neuen Zimmern 1750—51, Greiffenklautor am Rennweg, Seitenstücke des Rennweger Tores, Übersteiggitter, Kaisersaalarbeiten (1746—) 1750—52; 4. Stil 1763—67: Arbeiten im Archiv 1763, 1764, Probgitter für die Haupttreppe 1764, Hofpromenadentor Seitengitter (und Aufsatz des Mitteltors?) 1764—65, Entwurf zu den Gittern der Platzkolonaden 1766, Mittelstück des Rennweger Tores 1767. Arbeiten außerhalb des Residenzkreises: Schönborn-Kapelle 1734—35 (Inv. 130; Genaueres bei Boll, Schönborn-Kapelle), Werneck 1739—46 (Kstd. Bay. III, 17, S. 274, Taf. XXIV; Hertz, Werneck, S. 23 ff.), 1740 Zunftschlüssel, 1748 Druckerpresse im LM (Führer S. 19), 1748—53 Arbeiten für Veitshöchheim (Schütt), 1753 Kapellengitter in der Wzbger Karmelitenkirche (Inv. 246). — Zwei Prachtschlüssel von der Wzbger Residenz in auswärtigem Besitz: im Berliner Kunstgewerbemuseum (abgeb. Brüning, Schmiedekunst Abb. 124) und in England (abg. Burlington Fine Arts Club Exhibition of Chases . . . and iron work . . . London 1900, pl. 19).

Entwurfszeichnungen. In der Frage der Eigenhändigkeit ist Vorsicht geboten, da nachweislich fremde Hände für *Oegg* zeichnerisch tätig gewesen sind: vor 1742 der Tiroler *Melchior Hefele* (s. R. Guby, Monatsblätter d. Wiener Alt. Ver. XII, 1918, S. 115 f.), später *Auvera* und sein Kreis (Abb. 106). Gitterwerkentwürfe Del. 3, Bl. 22 f., 142—146; davon von *Oegg* signiert und sicher eigenhändig 144 (Tor in der Mitte des Wzbger Ehrenhofgitters, abgeb. Hirsch, Skizzb. Taf. VII), genau gleich 145 (Terrassentreppe und Tor von Schloßhof): beide *Oeggs* früher Zeichenstil. Seinen späteren Zeichenstil, in der Rocailleperiode, scheint uns am sichersten 142v zu geben, weil deutliche und unmittelbare Vorstufe zu dem spätesten Stil, der sechziger Jahre, den die Entwürfe zu den Kolonadengittern von 1766 (zwei Alternativen, Bleistift, KAW Admin. 702/15999) und zum Mittelaufsatz des Rennweger Tores von 1767 (ebda. Admin. 702/15998, hier Abb. 110) deutlich machen. Zu vergleichen die Gitterentwürfe für Ehrenbreitstein im Staatsarchiv Coblenz, abgeb. Lohmeyer, Seiz S. 52 f., Abb. 13 f. — Del. 3, Bl. 142, 145v, auch 143 sind wahrscheinlich eigenhändig; Bl. 43v, zwei prächtige Schlüsselentwürfe, sind nicht von *Oeggs* Hand; Bl. 22, 23 sind Vorlagenzeichnungen für das Stichwerk »Schönbornische Schlösser«, in dem sie als Portale vom Garten zu Schönborn erscheinen; Bl. 146 (Abb. 106) ist von der Hand des *Wolfgang Auvera* (daß der Riß zu den Gittern der Einfahrtsportale nicht von *Oegg* selber stammte, geht schon aus HKP 10. VII. 49 hervor, wo *N* erwähnt, daß er »dem *Oegg*« den Riß vorgezeigt und zur Formulierung seiner Forderung zugestellt habe).

279 DOMINIKUS EDER aus Wien wurde 1734 als Wzbger Hofhafner mit 200 fl. jährlicher Bestallung, die seit 1. IX. 34 bezahlt wird, angestellt, beginnt Juli 1734 zu arbeiten, nachdem er sich sein »Laboratorium sambt seinen brennofen nach seiner manier« eingerichtet hat, und zwar »um der Erden recht kündig zu werdten«, zunächst mit »gemeinen Öfen« (Baus. 355: *N* 4. VII. 34). 1735 ist er schon in voller Tätigkeit an den prächtigen »Zieröfen auf Wiener Art«, nicht nur für die Südblockwohnung, sondern auch schon für die Paradezimmer (ebda. *N* 22. V. 35; Lohm. II, 67; *FC* 31. V. 35). 1736 bereits denkt *FC* daran, daß »diesem Künstler in wenigen Jahren wird der Abschied können gegeben werden (Baus. 355: 19. IV. 36, Randnotiz *FC*'s). Den Umfang seiner Arbeiten in den einzelnen Jahren machen die Baurechnungen anschaulich: 1734 für Materialien 235, für Arbeit 462 fl.; 1735: 584 fl. und Gesellenlohn 500 fl.; 1736: 1123 fl.; 1737: 1052 fl.; 1738: 805 fl. außer seiner Bestallung. 1739 empfängt er noch Bestallung bis Trinitatis sowie 60 fl. »Reis- und Zehrgelder nacher Wien«. Baus. 355: *FC* 29. V. 39: »der Hofhafner ist nun zu entlassen . . . und bis man die Hofarbeit auseinandergesetzet, so kann dieser Stock in der Caserm . . . dem Meister Häfner *Jacob gränßfelter* um . . . Zins . . . die Werkstatt gegeben werden, in welcher der Brennofen in guten Stand zu halten, die ney gemachte Öfen aber, deren sieben seyndt, wohl zu conservieren seyndt, bis man solche aufsetzen kann und die andere Mödel und Glasmühlen wohl conservieren . . .« (auch HKP 1. VI. 1739). Die Zieröfen seiner Hand für die Südblockwohnung sind verloren. Prächtige Stücke haben sich erhalten in den Räumen 37, 38, 39, 41, 42 (Taf. 94, 97, 106, 108, 190).

280 Entwürfe zu den großen Zieröfen für den Hofhafner, der nunmehr damit beginnen könne, erbittet *N* aus Wien Baus. 355: 4. VII. u. 25. VII. 34 (Lohm. II, 56 f.): »dessin nach gnädigster Intention«. Sie haben sich in Del. 3 auf Bl. 74v—80v erhalten, in den schönstgezeichneten 74v, 75v, 76, 78, 79v, 80 vorderes Bl., 80v ist deutlich die eigene Hand des *Wolfg. v. d. Auvera* zu erkennen, während 76v, 79, 80 hinteres Bl. schwächere Kopien der Auvera-Zeichnungen sind. Verschiedene tragen die Aufschrift »in der Arbeit«, »ausgeführt« oder ähnliche Hinweise, daß sie in mehreren Stükken ausgeführt wurden. Zwei gleichzeitige Entwürfe zu den großen Zieröfen, Del. 3, Bl. 82 hinteres Bl., 91, sind von *Curés* Hand; *Curé* erhält gerade 1736 »für Bildhauerarbeit an einem großen Ofen« 177 fl. und für ein »concept-modell« (vielleicht eines Ofens) 2 fl. Plastische Modelle für Öfen von der Hand der Bildhauer waren nichts Ungewöhnliches (siehe Anm. 281). Die Ausführung der aus festem Stein oder Marmor bestehenden »Kaminfüß« wird den Bildhauern selber übertragen und bezahlt.

281 Österreichische Vorbilder. Obgleich die Zieröfen in den Kaiserzimmern des Stiftes Klosterneuburg (Beispiele Phot. Reiffenstein 4000, 4004; Wlha 1195) einer etwas früheren, d. h. durchschnittlich noch mit mehr Architekturmotiven im Aufbau arbeitenden Stilstufe entstammen, ist ihre Ähnlichkeit mit den Wzbger Stücken im Gesamteindruck deshalb so über-

raschend, weil nicht nur das Prinzip des Aufbaues, sondern auch der Schmuck des Wandeckes, in dem sie stehen, genau gleich ist: zwei flache vom Boden bis zum Hauptgesims hinaufreichende, im Innenspiegel ornamentierte Pilaster mit Kapitellen grenzen zu beiden Seiten des Ofens ein Wandeckstück ab, das auch selbst, von der Pilastergrenze nach dem Winkel zu, mit vergoldetem Stuckornament geziert ist (vgl. Venezianisches Zimmer und Thronsaal, Taf. 97, 190). Der einzige Unterschied ist der Stilfortschritt der Ornamentik. Zieröfen gleichen Charakters ferner in den Kaiserzimmern des Stiftes Göttweig (Österr. Kunsttopogr. Bd. I, Fig. 374, 378), in Schloßhof (Wlha 361), Eckartsau (Wlha 731—33), im Belvedere neue Öfen nach alten ebenfalls genau gleichen Mustern, ähnliche im Savoyschen Damenstift in Wien, in den Stiftern St. Florian und Kremsmünster; im Schloß Schönbrunn finden sich Rokokoöfen, die sich von den Wzbger Stücken nur durch den ihrerseits späteren Stilcharakter unterscheiden. — Unter den in Heiligenkreuz bei Wien noch vorhandenen Modellen von der Hand *Giulianis* auch ein Ofenmodell von überraschender Ähnlichkeit der Motive (Phot. Wlha-Lichtbildstelle).

282 Die WÜRZBURGER GOBELINWIRKEREI, im Zusammenhang überblickt schon von Manfred Mayer, Gesch. d. Wandteppichfabriken d. Wittelsb. Fürstenh., Exkurs VI, München 1892, neuerdings kurz von Herm. Schmitz, Bildteppiche, Berlin 1919, zuletzt sehr eingehend von H. Göbel, Würzburg und Fulda, Cicerone XII, 1920, S. 818 ff., 848 ff. — Von einer Wzbger Manufaktur kann nur 1730—49 gesprochen werden; vorher nur unbedeutende Ansätze. Zu beachten ist, daß nicht geringe Gobelinbestände aus früherer Zeit vorhanden gewesen sein müssen, wohl überwiegend niederländische Arbeiten des späten 17. Jahrh. (HKP 1724, fol. 363v: »wohl für 100 000 fl .... vorrätig [welche ausgebessert] ... alle künftig in die Neue Residenz zu gebrauchen wären«; Baus. 355, wo für die Ausstattung der »Gastzimmer« (10. V. 37) und der Neuen Zimmer (*FC* 22. VI. 45) von schönen alten Stücken die Rede ist, die man vom »oberen Schloß« (= Marienberg) holen könnte; über die bereits 1723 vorhandenen Alexandergobelins s. Text S. 116 u. Anm. 362; höchst wertvolle Stücke sind in der Residenz selbst noch vorhanden (Alexanderteppiche und Vier Jahreszeiten, Brüsseler Arbeiten aus der Werkstatt des *Jan Francis van den Hecke* (über diesen siehe H. Göbel, Cicerone XIV, 1922, S. 17 ff.); vgl. auch die Antwerpener *Bosmans*-Teppiche im Dom (Inv. 98).

1720—30: 1720 ein Tapetenwirker genannt. 1721 erhält *Johann Thomas* (wohl ein Welscher, Vlame?) als Tapezereymeister Bestallung, die 1723 erhöht wird; er hält bereits zwei Lehrjungen. Als Arbeit seiner Hand einzig ein Stück mit der Darstellung der Heimsuchung erwähnt, nicht erhalten (die Zuschreibung Göbels, daß die Wzbger Hoheitswappen auf den Alexandertapeten von der Hand des *Thomas* seien, ist nicht stichhaltig, da es sich um Greiffenklau-Wappen handelt und die angezogene Aktenstelle keineswegs auf sie bezogen werden muß). Nachdem schon 1723 *FC* dem Wzbger Bruder den Tapissier *Prevot* von Brüssel angeboten hat (Arch. Wiesentheid, *FC* an *JPF* 8. XII. 23; Boll), knüpft *Thomas* 1724 für ihn günstigere Beziehungen zu Fulda an, wird März 1725 entlassen und geht nach Fulda. Um seinen Posten bewirbt sich Aug. 1725 *Joh. Andreas Klimpert* mit dem Hinweis, daß *JPF* ihn auf sechs Jahre nach Paris zur Ausbildung gesandt und kurz vor seinem Tode zur Hoftapezierarbeit zurückberufen habe (die völlig falsche Lesung und Deutung der Stelle HKP 3. VIII. 25 durch Göbel ist um so unbegreiflicher, als ihn *N*, der ihn in Paris trifft, ausführlich lobend und mit Namensnennung in seinen Briefen 8. III. u. 3. IV. 1723 [Lohm. I, 24, 39, Anm. 59, 70] erwähnt). Er scheint mehr zu handwerklicher Arbeit verwendet worden zu sein und wird noch 1749 in *Pirots* Gobelinverzeichnis genannt. Die Nachfolge des *Thomas* fällt einem seiner Schüler zu, ANDREAS PIROT, März 1725 erstmals erwähnt, nach den Wzbger Ratsprotok. 1746 Buch 213/115 aus Frankfurt a. M. gebürtig. Er wird im Herbst 1727 zur weiteren Ausbildung nach Brüssel geschickt und gibt bei Empfang des Reisegeldes das »Handgelöbnis ab, mit der deutlichen Erklärung, daß er dergleichen Kosten anwieder gegen das Hochfürstl. Hochstift zu verdienen gebunden sein solle und wolle«. Ende 1728 ist er wieder in Wzbg, erhält in der Residenz Quartier und Verpflegung. Über seine Familienverhältnisse ist bisher nur bekannt, daß er Oktober 1744 als Witwer zum zweitenmal heiratet (Dompf. Arch. Ausrufb. Lockner).

1730—1749: *Pirot* wird Ende 1729 ein Kaminschirm nach Malerentwurf als Probe in Auftrag gegeben. Er erhält als Hoftapetenwirker seit 1730 (zunächst sehr geringe) Bestallung, 1732 weist man ihm 4 Knaben aus dem Juliusspital als Lehrjungen an, und die damit ins Leben gerufene »Würzburger Manufaktur«, der nun jährlich 2 Tapeten nach *Byß*schen Entwürfen in Auftrag gegeben sind, arbeitet Gobelins und Möbel für Wzbg und Werneck, 1735—36 auch für Bamberg. Eingestellt wird die Fabrik nicht durch *Ingelheim*, wie Mayer nach Scharold fälschlich berichtet, sondern im Juli 1749 unter *Greiffenklau*, indem das Wirken auf hochstiftische Kosten für zu teuer befunden, dem *Pirot* aber freigestellt wird, sein Gewerbe selbständig weiter auszuüben; der Hof stellt nur bei Bedarf Abnahme in Aussicht. *Pirots* Hauptwerke für die Wzbger Residenz waren die (nicht erhaltenen) Gobelins für das Cabinet der Südblockwohnung (siehe Anm. 295) und vor allem die im »Venezianischen« Zimmer erhaltenen 3 großen Gobelins mit Szenen aus dem Venezianischen Carneval bzw. der Italienischen Komödie, Herbst 1740 in Auftrag gegeben, bereits 1745 am Ort erwähnt (Baus. 355: *N* 30. X. 45 PS; Lohm. II, 168), so daß die von Mayer und Göbel zum Beweis dafür, daß sie 1746 und 1749 noch nicht fertig gewesen seien, angeführten Aktenstellen nicht auf diese Stücke bezogen werden können (abgeb. bei Göbel, das größte Stück auch bei Schmitz). Die Folge wurde noch ein zweites Mal (kleiner) ausgeführt, 1749 noch in Arbeit, 1750 vollendet; davon 2 Stücke (bis 1921 im Münchener Nationalmuseum, jetzt wieder in Wzbg) erhalten, eines zeigt Veränderungen im Bild zum Zweck der Vergrößerung, nach dem Entwurf des Bamberger Hofmalers *Scheubel* (siehe Anm. 296) von 1745. Die Kartons zu diesen »burlesken« Tapeten stammen von *Joh. Rud. Byß*, dessen Stil auch in den ausgeführten Wir-

kereien deutlich wird. Doch verweisen Schmitz und Göbel auf vorbildliche Beeinflussung durch Beauvaisteppiche (»Tenture chinoise«) und, was das Gesamtmotiv betrifft, auf die Gobelins mit italienischen Komödienszenen von *Charles de Vigne* im Schloß Charlottenburg; zum letzteren Punkt ist ein (auch von Göbel erwähnter) Briefwechsel *FC*'s mit *de Vigne* Baus. 355: 21. I., 1./29. III. 1738 wichtig: der Berliner Meister sandte Entwürfe von *Pesne* nach Wzbg, deren motivische Einwirkung auf die nachher begonnenen Würzburgischen Arbeiten um so näher liegt, als *FC* die Tapeten von Berlin für das nämliche, das Venezianische Zimmer anfertigen zu lassen beabsichtigt hatte, Baus. 355, 1737, fol. 120—25. Über die Tätigkeit des *F.Ign.Roth* als Kartonmaler siehe Anm. 244. Die Paradezimmer enthalten noch eine ganze Reihe von Möbeln mit Bezügen von *Pirot*. Dessen Arbeitsstätte muß zumeist im »Petersbau«, dem Münzgebäude bei St. Peter, untergebracht gewesen sein; die Nachricht bei Mayer, Schmitz, Göbel, daß die Fabrik 1741 in die Universität verlegt worden sei, beruht auf falscher Deutung der Ortsbezeichnung (HKP 1741, fol. 362v); 1741 wird vielmehr *Pirots* Wohnung im Petersbau eingerichtet, der seit 1730/31 auch Auditorien der Universität beherbergt haben muß. — Über *Pirots* Material (englische Seide und Porträtwolle) und Technik siehe Göbel, der auch die finanzielle Lage der Wzbger Wirker näher beleuchtet. Über *Pirots* Gesamtwerk bis zur Jahrhundertmitte gibt den besten Überblick er selbst in einer »Specification deren Tapeten, als sesslen«, die er unter *FC* und *Ingelheim* gefertigt hat, »praes. 14. III. 49« (KAW Admin. f. 551/V 12267; frdl. Mittlg. d. Nachweises von Göbel). — Einen Begriff von den Wzbgischen Beständen an Gobelins überhaupt vermittelt das Gobelinverzeichnis von *Jos. Helm*, undatiert (KAW Baus. 355 I, 345—47): es zählt an »vorrätigen Tappeten« auf: 16 Stück mit Gold und Silber gearbeitet, 23 von feiner, 15 von grober Arbeit; dazu in den Hochfürstl. Zimmern 58 meist kostbare Tapeten »ohne die, welche sich auf den ... Landschlössern befinden«. Außerdem Möbelinventar der Wzbger Residenz von 1778—79 (KAW Rösnerbuch 1284), Möbel- und Gemäldeinventar von Werneck, Juni 1751 (KAW Admin. V 10 064); Göbel S. 285 bringt dazu Nachrichten von Lieferungen aus Straßburg 1740 und Heidelberg 1770.

Nach Friedrich Carl: *Pirot* scheint unter *Ingelheim* (siehe Anm. 385: *Spielberger*) zu mancherlei »diplomatischen« Diensten verwendet worden zu sein. Er bringt Augen und Eingeweide *FC*'s nach Göllersdorf, reist nach Holland und fungiert als Bilderunterhändler für *Ingelheim*. Er muß damals (nach *Spielbergers* Urteil) ziemlich »arrogant« aufgetreten sein. Seit 29. IX. 1747 ist er »Hofzimmerinspektor«, d. i. mit der Überwachung und Erhaltung der Wirkereien betraut; mit diesem Titel erscheint er im Hof- und Staatskalender 1747—63. Diese Stelle und ihre Bestallung muß er bei Schließung der Fabrik 1749 weiter behalten haben, sie wird ihm 1752 von *Greiffenklau* nochmals bestätigt. Seine finanziellen Verhältnisse werden aber anscheinend immer schlechter, auch sein Ruf hat gelitten: man macht ihm 1759 den Vorwurf, daß er auf seinen Wirkereien durch Malen nachgeholfen habe (vgl. dazu den interessanten Bericht *N*'s an *FC* 30. X. 1745 PS über die Bemalung der Gobelins im Venezianischen Zimmer, Lohm. II, 168). *Pirot* muß zwischen Mai 1763 und Juli 1764 gestorben sein (Lockner; Scharold Mat. fol. 59 gibt das Todesdatum 19. XII. 1764 an). — 1743 erscheint ein *Sebastian Füller*, Tapetenmacher (Dompfarrarch. Ausrufb. Lockner). — Nach *Pirots* Tode werden drei seiner Schüler, davon zwei namentlich genannt: ein *Johann Paul Hausknecht*, der schon 1740 bei seiner Heirat als Tapetenwirker erschienen war (Lockner), und *Joseph Helm*, der als Hoftapeteninspektor sein eigentlicher Nachfolger wird. Er ist seit 1764 in (sehr bescheidener) Tätigkeit nachweisbar, 1767 mit Möbeln für Bamberg nach Entwürfen des Malers *Franz Thalheimer*. 1779 nimmt seine Tätigkeit mit seiner Verurteilung wegen Betrugs (Veruntreuung des Materials seit 1776) ein schmähliches Ende (Lockner nach HKP und Hof- und Staatskalender).

283 LUCAS ANTON VON DER AUVERA, geb. 11. I. 1710 in Wzbg, gest. 12. XI. 1766 in Wzbg (H. Schuster †, Die Bildhauerfamilie der Auvera, unvollendete Diss. München 1914 MS.) *Lucas Anton* ist der zweite Sohn des Hofbildhauers *Jacob von der Auvera* (Anm. 219), der nächstjüngere Bruder des *Joh.Wolfg. v. d. A.* (Anm. 284). Über seine Lehrjahre ist nichts Sicheres bekannt, insbesondere ein Studienaufenthalt in Wien für ihn durch keine Aktenstelle erwiesen. Er taucht aber plötzlich und kurz bevor der ältere Bruder aus Wien zurückkommt, 1736 (Baurechngn.) am Residenzbau beschäftigt auf. Da er seit *Wolfgangs* Übernahme der väterlichen Werkstatt dessen Mitarbeiter ist, muß ihm ein bestimmter Anteil auch an dessen sämtlichen Bildhauerarbeiten für die Residenz zugesprochen werden: für eine der größten, die Gruppe des Herkules und Antäus am Ehrenhofgitter, bezeugt dies die Signatur (s. Text S. 106) unzweifelhaft. Er ist aber zweifellos als die geringere künstlerische Kraft zu werten. Er heiratet 1744 und kauft sich 1746 ein neues Haus auf dem Graben, jetzt Theaterstraße 8 (eines jener Häuser Theaterstraße 4, 6, 8, 10, deren Portale so glänzenden ornamentalplastischen Schmuck im Auvera-Stil aufweisen). Wohl erst Ende der vierziger Jahre Hofbildhauer geworden, übernimmt er beim Tode *Wolfgangs* 1756 dessen Werkstatt, muß aber nach Verheiratung der Witwe *Wolfgangs* mit *Peter Wagner* dort ausgeschieden sein und eine selbständige Werkstatt geführt haben.

Die berühmten Rocailleschnitzereien an Rückwänden und Aufsätzen des Chorgestühls im Wzbger Domchor sind als Arbeiten des *Lucas* bezeugt (Inv. 57 f.; Amrhein, Beitr. z. Baugesch. d. Wzbger Domes, Kunst und Wissenschaft, Beil. z. Fränk. Volksblatt 1908, S. 88), was (zum mindesten für die letzten Jahre vor *Wolfgangs* Tode) eine weitgehende Selbständigkeit des *Lucas* in der Auvera-Werkstatt anzunehmen zwingt. Als seine typisch eigenen Werke müssen die oben erwähnten Portalplastiken Theaterstraße 4, 6, 8, 10 und wohl auch der Wzbger Vierröhrenbrunnen angesehen werden, dessen Entwurf von 1763 (WHM 127, Bl. 94, sign. »Lucas v. d. Auwera inv. et del.«) auch den Ausgangspunkt zur Bestimmung seiner eigenhändigen Zeichnungen abgibt. Ein farbiges signiertes Blatt WHM 127 Bl. 168. Dem *Lucas*

Anton gehört zweifellos jene dem *Wolfgang* sehr ähnliche, doch schlechter und trockener zeichnende Hand zu, deren Abstand von den virtuosen Leistungen des Bruders (siehe Anm. 284) etwa das Blatt Del. 3, Bl. 108v (sicherlich eine Zeichnung des *Lucas*, von *Wolfgang* mit brauner Tinte beiderseits vervollständigt) eindeutig abzumessen erlaubt.

284 JOHANN WOLFGANG VON DER AUVERA, geb. 24. X. 1708 zu Wzbg, gest. 27. III. 1756 zu Wzbg (Hermann Schuster †, Die Bildhauerfamilie der Auvera, unvollendete Diss. München 1914, MS.)

Biographisches. *Joh. Wolfg.* ist der älteste Sohn des Wzbgischen Hofbildhauers *Jacob v. d. Auvera*, der begabteste seiner Söhne und die künstlerisch bedeutendste Persönlichkeit in dieser Bildhauerfamilie. Die erste Ausbildung erhielt *W.* in der Werkstatt des Vaters, seine Jugendentwicklung während der zwanziger Jahre, die bereits seine zeichnerische Begabung hervortreten ließ, muß unter dem Einfluß des Vaters (Anm. 219), des *Claude Curé* (vgl. Anm. 220) und wohl auch des *Lünenschloß* (vgl. Anm. 247) gestanden haben, wie seine frühesten Handzeichnungen und einige durch seine ganze spätere Entwicklung hindurch bewahrten zeichnerischen Stileigentümlichkeiten beweisen. Auf Kosten *FC*'s bezieht er 1730 die Wiener Akademie (Verzeichnis der Schüler 1730—33 Nr. 1a/31) und gibt sich in den folgenden Jahren ganz dem Eindruck der reichen bildhauerischen Schätze der Reichshauptstadt hin, wie gleichfalls erhaltene Handzeichnungen verraten (nach den Plastiken der Pestsäule auf dem Graben WHM 138, Bl. 27—32; nach *Matiellis* Herkulesgruppen an der Reichskanzlei WHM 137, Bl. 6 u. 7; nach den Atlanten der Erdgeschoßhalle des Belvedere WHM 137, Bl. 20—23; nach den Gartenplastiken von Schloßhof WHM 44, Bl. 36 ff. u. a.). *FC* hat, ebenso wie die jungen Maler (siehe Anm. 285—7) zweifellos auch den jungen *Auvera* bereits während seines Wiener Aufenthaltes für Wzbg beschäftigt (siehe unten: Handzeichnungen; kurz vor seiner Rückkehr nach Wzbg ist davon die Rede, daß er 2 »Gladiatoren«-Gruppen, die sich in FC's »Garten« befinden (= Schönbornisches Gartenpalais von 1706 von *Hildebrandt* in der Laudongasse in Wien, wo sie ein Blatt der Stichfolge »Schönbornische Schlösser«, zu dem Del. 3, Bl. 137 die Vorlage ist, im großen Paradezimmer zeigt), in Alabaster kopieren solle, Baus. 355: Byß 23. IX. 36; *FC* 16. X. 36; *N* 21. X. 36; Lohm. II, 80; von den Kopien, die heute noch im Weißen Saal der Wzbger Residenz vorhanden sind, trägt eine jedoch die Datierung 1738, sie können also erst in Wzbg vollendet worden sein; vgl. Baurechng. 1738: »eine marmorsteinerne Statue«). *Wolfg. A.* hat sich in Wien, zweifellos nach dem Willen *FC*'s, ganz dem *Hildebrandt*schen Künstlerkreis angeschlossen: dies belegen seit 1733 entstandene Nachzeichnungen von plastischem Schmuck hildebrandtischer Schöpfungen (siehe o.), für 1736 zwei Briefstellen (Baus. 355: *N* 30. IX. u. 21. X. 36; Lohm. II, 77, 80), die berichten, daß er in Brünn gewesen, jetzt aber in Wien in »Condition« bei dem Bildhauer des verstorbenen *Prinzen Eugen* sei (vgl. Anm. 321). Im Dez. 1736 kehrt *W.* nach Wzbg zurück (HKP 7. XII. 36) und übernimmt die väterliche Werkstatt und die großen Aufgaben, die am Residenzbau seiner warten: den plastischen Schmuck der Ehrenhofportalwand, des Ehrenhofgitters, an der Gartenfront, Portal und Tabernakel der Hofkirche, zugleich eine Fülle zeichnerischer Aufgaben (und zwar nicht nur Dekoratives, sondern auch rein Architektonisches für *N*, wie WHM 126, Bl. 113, ein angefangener Grundriß der erweiterten Fassung des Ehrenhofgitters, eindeutig beweist). Mai bis Aug. 1740 begleitet er *N* auf einer Reise nach dem Rheinland, Brühl und Holland, die ihm viel »nützet«, d. h. reiche Anregung bringt (Baus. 355: N 9. und 17. VI. 40; Lohm. II, 105 f.). Die Jahre nach 1740 erfüllt neben der Vollendung der Bau- und Gitterplastik seine glänzende zeichnerische Tätigkeit für das Spiegelkabinett, die letzten Jahre vor *FC*'s Tode Planung und Beginn der Treppenhausausstattung. Anfang der vierziger Jahre muß er zum Hofbildhauer ernannt worden sein, sicher vor 1743. Am 8.X. 1742 heiratet er *Maria Cordula*, die 19jährige Tochter des Hofbildhauers *Curé* (Dompf.Arch.), wird 10. I. 43 Wzbger Bürger (Ratsprot. 1743); sein eigenes Wohnhaus lag hinter der Marienkapelle, unweit der damaligen Katharinenkirche in der Bronnbachergasse (Ratsprot. 22. VI. 52) in dem Baublock zwischen dem heutigen Marienplatz, Katharinen- und Bronnbachergasse (Lockner). Er muß auch *Ingelheims* Gunst in gewissem Maß besessen haben, wurde von *Greiffenklau* im Vestibül im Treppenhaus wieder beschäftigt, soll zu *Tiepolo* in ein engeres Verhältnis getreten sein (Feulner, Monatsh. f. Kunstw. 1915, S. 131 nach Scharold), starb 48jährig 1756. Die Witwe bedient sich in der Leitung der Werkstatt zuerst ihres Schwagers *Lucas Anton*, heiratet aber am 28. II. 1759 zum zweitenmal, und zwar den jungen Bildhauergesellen *Peter Wagner* (siehe Anm. 425), an den Werkstatt und künstlerisches Erbe des *W.A.* übergehen.

Werke: Über *W*'s Tätigkeit am und im Residenzbau 1737 ff. ist im Text und den zugehörigen Anm. ausführlich gehandelt. Bedeutende Werke außerhalb der Aufgaben, die der Hof stellte: Dreikönigs- und Kiliansaltar in der Rotunde von Neumünster 1739 bzw. 1742; Hochaltar der Bürgerspitalkirche 1742; Tätigkeit für Kloster Schwarzach 1743 ff.; Altar für Brühl 1745 (Baus. 355: 24. u. 30. X., 19. XI. 45; Lohm. II, 167, 169); Gartenfontäne in Kloster Ebrach 1745—47; Entwurf und Teilausführung (bis 1745) der Epitaphien des *Johann Philipp* und *LF von Schönborn* für den Dom zu Mainz, von denen die figürlichen Teile gleich den sechs Figuren für die Altäre der Wzbger Hofkirche (siehe Anm. 314) in Massa Carrara ausgeführt und zu Wasser über Gibraltar und Holland transportiert wurden (Baus. 355: umfängliche Korrespondenz hierüber zwischen 1. IV. 38 und 18. XII. 45, die *Neumann*-Briefe darunter siehe Lohm. II, 91—170, übersichtliche Gesamtdarstellung gibt Lohm. I, 58 ff.); Epitaphien des *LF* und *FC* für den Dom zu Bamberg 1745—47; Tätigkeit für Amorbach 1749 ff. (Kanzel abgeb. Kstdkmlr. Bay. III, 18, Taf. XII); Altarausstattung der Wzbger Augustinerkirche nach 1750; Hochaltar in Tückelhausen, ebenfalls nach 1750.

Eigenhändiges Modell: Die Sammlung Markert Wzbg besitzt ein kleines Tonmodell einer jener beiden Gruppen von vier Löwen, die nach *FC*'s Wunsch die Obelisken am Ehrenhofabschluß zu tragen hatten (Baus. 355: 3. X. 44:

Lohm.II, 147); das prächtige Stück, zweifellos eine eigenhändige Modellskizze des *W.A.*, läßt den Abstand der werkstattmäßig ausgeführten Steinplastiken von den Entwürfen des *Auvera* ahnen und setzt sein bildhauerisches Können in ein weit besseres Licht als alle ausgeführten (meist erneuerten) Steinplastiken des Residenzbaues.

Handzeichnungen: Eine köstliche, überreiche Fülle von eigenhändigen Entwürfen und Skizzen des *W. A.* aller Art in Bleistift und Feder, zum Teil farbig laviert, kam an den Erben der Werkstatt, *Peter Wagner*, und durch das Vermächtnis von dessen Sohn *Martin Wagner* an das Kunstgeschichtliche Museum der Universität Wzbg: WHM 125—128, 137, 138, 146, 147; einzelnes auch in anderen Mappen verstreut (in WHM 44, 60, 92, 100, 117 u. a.). Vertreten sind Altäre, Tabernakel, Kanzeln, Ziervasen mit und ohne figürliches Beiwerk, Gartenplastik (Hermen, Brunnen u. a.), Wanddekorationen (darunter zweifellos Entwürfe für Malerei), Kunstgewerbliche Entwürfe (Monstranzen u. a.). Hier läßt sich der Stil des virtuosen Zeichners durch sein ganzes Leben verfolgen: der Stil der Jünglingsjahre ist besonders in WHM 138 und 147 zu fassen; der Stil der Wiener Studienjahre (Zeichnungen meist 1733, auch 1731 datiert) in WHM 125 u. 137, einzelne Stücke in anderen Mappen, bes. in 117; den Stil nach der Rückkehr, zweite Hälfte der dreißiger Jahre, machen Abb. 88 sowie die Einzeichnung in Abb. 44, den virtuosen Stil von 1740—45 Abb. 97, 101, 104 anschaulich. Außer diesen Blättern geben besonders grandiose, zumeist datierte (1743—53) und eigenhändig beschriftete Altar- und Kanzelentwürfe in großem Format, sowie kunstgewerbliche und Figurenentwürfe in WHM 126, 127 einen Begriff von seiner Künstlerschaft und von seiner enormen Begabung als ornamentaler Zeichner und sind einwandfreie Ausgangsglieder zur Stilbestimmung der unbezeichneten Blätter. Da Sedlmaier anschließend an die demnächst erfolgende Herausgabe der nachgelassenen Auvera-Studien von Hermann Schuster † einen Katalog der ihm bisher erreichbaren Auvera-Handzeichnungen zu geben beabsichtigt, können hier Andeutungen auf das außerhalb der Wagner-Sammlung Befindliche genügen. Im »Neumann-Skizzenbuch« Del. 3 sind sicher von seiner Hand Blätter auf fol. 19, 28 (= Abb. 101), 28v, 39v, 50, 59v, 69v, 70, 71v, 72, 73v, Einzeichnung auf 108v (siehe Anm. 283), 113v, 119v, 123 (= Abb. 105), 124 (= Abb. 97), 126v, 127v, 146 (= Abb. 106). Im Skizzenbuch der SE sind eindeutig seiner Hand zuzuschreiben: Bl. IX, XXI, XXXXVII, XXXXIX, LXI, LXII, LXIIa, LXV, Altareinzeichnung auf LXXVIII (= Abb. 44), LXXIX, LXXXVII (= Abb. 88), CXXI, CXXV u. a. Die Blätter SE XXXXVII und XXXXIX (Nebenaltäre für die Schönborn - Kapelle) müssen in Wien ausgeführt sein (vgl. auch Boll, Schönborn-Kapelle); ihnen stehen die Blätter Del. 3, Bl. 35 und 133 (für die Schönborn-Kapelle) sowie SE LXXV (Wiener Entwurf für das Oratorium der Hofkirche, Abb. 93, siehe Text zu Taf. 73) stilistisch mindestens unmittelbar nahe. — Von den bei Lohmeyer, Seiz abgeb., von *N* unterzeichneten Altarrissen für Ehrenbreitstein und Trier sind die S. 56 und 75 als Abb. 17 und 26 wiedergegebenen Stücke (soweit die kleinen Netzätzungen ein sicheres Urteil zulassen) ebenfalls eigenhändige Auvera-Zeichnungen (vgl. Ausführung des Altars für Brühl 1745, dessen Entwurfszeichnungen WHM 98, Bl. 11 f. aber nicht von *A*'s Hand stammen). — Das prächtige Blatt Hz 3426 im Kupferstichkabinett des German. Museums Nürnberg (das die Darstellung von WHM 126, Bl. 105 genau wiederholt) trägt die charakteristische Bezeichnung von *W.A.*'s eigener Hand: »Wolfgang von der Auwera der andere Apelles invenit, delin. et fecit Anno 1737 d. 17. feb.« —

Bildnisse: Von den Kindergruppen mit Bildnissen der Residenzkünstler, die *Peter Wagner* 1778—80 für die Treppenbalustrade des Hofgartens fertigte, ist das Stück mit *W.A.*'s Porträt im LM (Treppenhaus 1. Stock) erhalten. Ob die schematisch wiedergegebenen Züge das Antlitz *Auveras* exakt darstellen, läßt schon die späte Entstehungszeit des Stücks mehr als fraglich erscheinen. Zwischen ihnen und den Gesichtszügen der von Feulner als *W. Auvera* gedeuteten Gestalt im Tiepolo-Fresko des Treppenhauses (siehe Taf. 65 und zugehör. Text) besteht jedenfalls keine Ähnlichkeit.

Nicht zu verwechseln mit denen des *W.A.* sind die schönen Zeichnungen des JOH.GG. BERNH. FISCHER, der erstmals Baurechngn. 1736 als Zeichner erscheint (siehe Anm. 151); sein Stil ist dem des *A.* manchmal zum Verwechseln ähnlich, nur ist er trockener und stubiler, er schattiert viel mit ganz flächig mit dem Pinsel aufgetragenen Tonlagen, was seinen Zeichnungen etwas ungemein Sauberes und Vornehmes gibt (Domfassade SE 10, von Lohmeyer Seiz Abb. 2 abgeb. u. S. 9 Anm. 1 fälschlich *J. B. Fischer von Erlach* zugeschrieben); sein Stil läßt sich allerdings bis jetzt nur für die vierziger Jahre ganz einwandfrei feststellen: nach den von ihm gezeichneten und getuschten Ornamenten zu dem Münzkatalog des Freiherrn *Carl Fr. Wilh. von Erthal*, den HV (Handbibliothek) besitzt. *J. Gg. B. Fischer* war zur Mitarbeit an d. Ausführung d. Hinterglasmalereien des Spiegelkabinetts unter *Auvera* ausersehen, was er aber verweigert hat (Baus. 355: *N* 19. I. 44; Lohm. II, 135). Von ihm stammen die Entwürfe und Vorlagenzeichnungen zu verschiedenen Blättern des Wzbger Kupferstechers *Balth. Gutwein* aus d. 40er Jahren: 1743 Kalender d. Abteien d. Wzbger Diözese (hier nennt er sich in d. Unterschrift »Ph'liae Bacc. Archit. Civ: et Mil: Candidat.«); 1746 Schaugerüst bei d. Wahl *Ingelheims*; 1747 Ansichten der Abteikirche Amorbach (abgeb. bei J. L. Sponsel, Abteik. Amorb., Dresden 1896). An Einzelheiten aus seinem Leben bisher nur das Datum seiner Eheschließung 1747 bekannt (Lockner).

285 ANTON JOSEPH HÖGLER, geb. nach 1705 zu Wzbg, gest. 1786 zu Wzbg (Scharold), Sohn des aus dem Salzburgischen gebürtigen Miniaturmalers *Wolfgang Högler*, der 1705 in Wzbg heiratet, 1713 Ratsmaler genannt wird, 1713 und 1719 als Hausbesitzer »am Graben« im Dietricher Viertel erscheint, schon unter *Johann Philipp von Greiffenklau* für den Hof tätig gewesen sein muß (Lockner), für das Domkapitlische Wappenbuch (HV) und für das Ratswappenbuch (StAW) Blätter geschaffen hat, noch 1744 als Maler des Hochaltarbildes der Wzbger Bürgerspitalkirche erscheint (Inv. 537) und (nach Scharold) 1754 gestorben ist. Da Vater

und Sohn beinahe gleichzeitig in den Residenzbaurechnungen erscheinen und der Sohn ebenfalls Miniatur- und Wappenmaler gewesen ist, waren Verwechslungen naheliegend.

Der Vater *Wolfgang H.* erscheint als Rißzeichner 1730 (»die Hochfürstl. Residenz- und Stiegenriß gezeichnet, ausgezogen und touchiert«), 1732 (»Residenz- und Gartenriß, auch Lusthäuser, Cascaten und Fontein mit Farben zu illuminieren«), 1735 letztmals mit einem kleinen Posten neben seinem Sohn.

Der Sohn, *Ant. Jos. H.*, erscheint erstmals 1733 mit »Zeichnungsgebühr«, 1734 auch schon »für Malerey« bezahlt. 1735—45 erscheint er fast immer mit *Johann Thalhofer* (siehe Anm. 286) zusammen beschäftigt; die beiden werden meist »die jungen Maler«, auch die »discipuli« und »scolaren« des *Byß* genannt, von dem sie Handskizzen 1735 »in rechter Größe« als Kartons auszuführen haben, gleichzeitig aber schon zur Teilnahme an den Plafondmalereien in der Südblockwohnung ausersehen sind (Baus. 355: *Byß* 25. IV. 35); auch helfen sie schon beim Beginn der Fresken der Hofkirche (ebda. *N* 22. V. 35; Lohm. II, 67). Im Winter 1735—36 besuchen sie auf Kosten *FC*'s die Wiener Akademie (worüber eine Anweisung an Rat *Köberlein* für ihren Unterhalt Baus. 355: 18. IX. 35 und ein verbindlicher französischer Briefwechsel *FC*'s mit dem Direktor der Akademie *Jacob van Schuppen* ebda. 11. VI. u. 21. VIII. 36 unterrichtet), ebenso im nächsten Jahr, in dem sie sehr lange, von Anf. Okt. 1736 bis Ende Mai 1737 von Wzbg abwesend sind (ebda. *N* und *Byß* 23. IX. 36; *FC* 28. IX. 36; *N* 30. IX. u. 21. X. 36; *Byß* 13. II. 37; *FC* 22. III. u. 31. V. 37) und wahrscheinlich nochmals im Winter 1737—38 (ebda. 1737 fol. 119). Sie arbeiten auch während des Studienaufenthalts für *FC* (Frühjahr 1737 in Schönborn, wo sie »die Porträts der beiden Kaiserlichen Majestäten skizzieren und die Idaeas formieren«, um danach, wohl durch Anstückung »heraußen« befindlicher kaiserlicher Bildnisse entsprechende Stücke für die Kaminaufsätze des Audienzzimmers der Südblockwohnung (siehe Anm. 295) zu schaffen; Baus. 355: *FC* 5. III. 37) und sind in den Sommermonaten in Wzbg reichlich beschäftigt, in den Baurechngn. 1736—45 stets zusammen und beinahe immer mit den gleichen Beträgen bezahlt: 1736 malen sie in der Südblockwohnung und helfen bei den Fresken der Hofkirche; 1737 sind sie schon zur Ausführung der Gewölbefresken in der großen Galerie nach Entwurf und »unter direction« des *Byß*, dem wegen seines hohen Alters »das Freskomalen in der Höhe zu beschwerlich fällt«, ausersehen (ebda *FC* 8. II. 37; *Byß* 13. II. 37); die Ausführung dieser Galeriefresken erfolgt aber erst 1740—41 (siehe Anm. 352), während sie, mit *Urlaub* (siehe Anm. 287), bereits auch an den Füllungen des Venezianischen Zimmers beschäftigt sind (s. Text S. 98), um anschließend daran an der Hinterglasmalerei des Spiegelkabinetts teilzunehmen (s. Text S. 114). 1744—45 sind sie in Werneck tätig. Nach 1745 nicht mehr in den Baurechngn. genannt, doch fungieren sie noch unter *Greiffenklau* 1749 im »Fall *Visconti*« als Sachverständige (siehe Anm. 406). *Anton Jos. H.* hat 24. X. 1740 geheiratet, im November desselben Jahres das Bürgerrecht erworben und muß in den sechziger Jahren, nach seinem vierfachen Hausbesitz zu schließen, ein ziemlich vermögender Mann gewesen sein (Lockner). Auch von seiner Hand enthält das domkapitlische Wappenbuch und das Ratswappenbuch Miniaturmalereien, das letztere signierte und datierte Blätter bis 1778. Das Todesdatum, das Scharold gibt, scheint darin eine Bestätigung zu finden, daß 1786 sein Schüler *Georg Joseph Kallenbach* zum domkapitlischen Wappenmaler ernannt wird (Lockner). Über die beiden Högler siehe auch Sedlmaier in Thiemes Kstlr.-Lex.

286 JOHANN THALHOFER. Über seine gemeinsamen Schicksale und seine Zusammenarbeit mit *Ant. Jos. Högler* siehe Anm. 285. *Thalhofer* allein hat *Byß* 1736 bei den Fresken der Hofkirche mit Architekturmalerei »hinter den Evangelisten« unterstützt (Baus. 355: *Byß* 23. IX. 36) und ist 1744—45 mehrmals in Werneck tätig genannt (ebda. *N* 3. VII. u. 23. VIII. 44; 11. IV. 45; Lohm. II, 144 f., 162). Scharold Mat. fol. 333 weiß von ihm zu berichten, daß er vorzüglich Porträts, Historienstücke und Landschaften gemalt habe und unvermählt im hohen Alter gestorben sei (1777 nach Nagler).

287 GEORG ANTON URLAUB, geb. 20. VI. 1713 zu Thüngersheim bei Wzbg, gest. 20. II. 1759 zu Wzbg (Wilhelm Runge, Gg. A. Urlaub, ein fränkischer Schüler Tiepolos, Diss. Wzbg 1919.)

Auch *Gg.A.U.* entstammt einer Künstlerfamilie. Sein Vater ist der Thüngersheimer Maler *Gg. Sebastian U.*, der 1743 auch einmal in den Residenzbaurchngn. erscheint. Nach Scharold Mat. fol. 53 war der junge *U.* ein Schüler des Malers *Franz Ignaz Roth* (siehe Anm. 244). Auch *U.* besuchte mit Unterstützung *FC*'s die Wiener Akademie. Herbst 1739 bittet er (Baus. 355: 1739 fol. 43—46), bei dem berühmten italienischen Maler *Bencovich* (demselben, der 1736—37 *FC* für seine Wzbger Hofkirche Altarbilder gemalt hat: Briefwechsel des *Federigo B.* mit *FC* Baus. 355: 29. VII. 36; 14. u. 29. V. 37) in die Lehre gehen zu dürfen, von der er sich mehr persönliche Förderung verspricht als von der vielbesuchten Akademie. Diese Bitte scheint aber abgeschlagen worden zu sein; Baus. 355: *FC* 13. III. 40: im Sommer 1740 soll er im Schloß Schönborn kopieren, um im darauffolgenden Winter nochmals die Akademie zu besuchen. Herbst 1741 kehrt er nach Wzbg zurück (HKP 2. IX. 41) und wird sofort bei den Malereien im Venezianischen Zimmer (zu den noch »abgängigen« Bildern), anschließend auch im Spiegelkabinett verwendet. In den Baurechngn. 1741 bis 1744 verzeichnet. 1744 verschwindet er plötzlich, um 1746 mit einem Bittbrief an *FC* um Unterstützung aus Bologna (Baus. 355: 2. II. 46) wieder aufzutauchen. Runge hat unbegreiflicherweise diese Stelle übersehen, die seine Fragen nach dem Grund des plötzlichen Verschwindens des Künstlers so klar beantwortet: er ist entlaufen, *FC* tut diesen Bittbrief mit einer kurzen energischen Randbemerkung vom 20. II. 46 ab: »dieser entloffene Kerl ist abzuweisen«. *U.* muß sich selber weitergeholfen haben: 1747 noch in Bologna, muß er sich in den folgenden Jahren nach Venedig gewandt haben. Er kommt als Schüler *Tiepolos* mit diesem Ende 1750 wieder nach Wzbg, erhält hier mannigfache Aufträge außer-

halb der Residenz, heiratet in seinem Heimatsort 20. I. 55, erbittet und erlangt 1. IX. 57 nach dem Tode seines Lehrers *Roth* dessen Stelle als Kabinettsinspektor, stirbt aber schon kurz darauf 1759. Runge behandelt eingehend seine Werke außerhalb der Residenz und verzeichnet in einem Katalog (der allerdings noch auszudehnen wäre; siehe Anm. 416) seine im KgM (WHM 116, 118, 123, 130—132) bewahrten Handzeichnungen. Ein reizvolles Selbstbildnis von ihm von 1735 besitzt der HV (Gemäldesmlg. Nr. 328, abgeb. Runge Abb. 1).
Es gilt die verschiedenen Glieder der durch mehrere Generationen blühenden Künstlerfamilie *Urlaub* auseinanderzuhalten (Runge, S. 13 f.). Außer dem Vater und unserem *Gg. Ant.* ist noch dessen jüngerer Bruder *Gg. Christian* einmal in der Residenz beschäftigt (Baurchngn. 1744). Der Sohn des *Gg. Christ., Gg. Carl Urlaub* (1749—1809) hat 1770 die Malereien in den Panneaux des Grünlackierten Zimmers geschaffen (Inv. 463 Fußn. wird die Meinung vertreten, daß die dort vorhandene Signatur eine Fälschung sei; die Signatur entspricht aber genau der auf anderen Bildern des Malers vorhandenen: Frankfurt Städel 397, Gem. Kat. I, S. 347, Sign. abgeb.; andere Bilder von ihm München Nat.-Mus. 429, 430). Scharold Mat. fol. 35 weiß zu berichten, daß er bis zu seinem 24. Jahr in Wzbg gelebt, dann in Frankfurt und Mainz gemalt, 25 Jahre lang in Hanau gewohnt habe und als 54jähriger Erblindeter zu seinem Sohn nach Darmstadt gezogen sei.

288 Nicht zu verwechseln mit dem Grundriß des 1730 in Angriff zu nehmenden Südblockteils, der dem Brief *N*'s 26. III. 30 beiliegt und Lohm. II, S. 5 abgebildet ist; dieser ist ein Erdgeschoßgrundriß. — Mit Brief vom 2. IV. 30 (Lohm. II, 6 f., teilweise auch abgedr. Eckert S. 75 f.) übersandte *N* unter anderm den (nicht erhalten gebliebenen) mit Littera K bezeichneten »Grundriß von dem Hauptstock und Ew. Hochfürstl. Gnaden Zimmer mit Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9 die Kirche, Litt. M die Gallerie, durch welche, wann Ew. Hochfürstl. Gnaden hinunter in die Kirchen zu gehen belieben, durch die Stiegen Litt. L, die ich schon werde vergrößern, hinunterzugehen ist . . .« Genaueres hierüber siehe Anm. 290.

289 Im Grundriß wich die Ausführung von der Planung des Jahres 1730 nur in der Anordnung der Garderobe zu den Kammerdiener- und Aufwartzimmern (hinter der Platzfront) ab (vgl. gegenüber Abb. 40 die Anordnung *Hildebrandt*s Abb. 47 und ihr folgend Abb. 48). Die »Proportion« der Zimmer hat *Hildebrandt* 1734 noch verändert: *FC* sandte mit einem »Dictatum« an *N* vom 24. IV. 34 aus Wien *Hildebrandt*s Abänderungsgedanken und erklärte dazu ausdrücklich, daß mit diesen »die meinigen allerdings conform seynd, maßen in der Tat die heutige beste Baukunst überall also eingerichtet ist« (teilw. abgedr. Eckert S. 111). Diese *Hildebrandt*schen »Gedanken« sind erhalten Baus. 355 II fol. 22, sie sind von ihm eigenhändig geschrieben und mit dem gleichen Datum wie *FC's* Diktat bezeichnet, was ebenso wie der Umstand, daß sie aus Schönborn datiert sind, auf engste persönliche Zusammenarbeit zwischen *FC* und *Hildebrandt* schließen läßt. Der (zum Teil auffallend belehrende, ja hochmütige) Ton dieser Beilage ist von größter Wichtigkeit für das Verhältnis *Hildebrandt*s zu *N* in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre:

»Es haben Ihro Hochfürstl. Gnaden gnädigst resolviert, daß, weil die Zimmer, welche man anitzo in der neuen Residenz zu Wzbg baut hat, sehr groß seyndt, wollen diese ihre Proportion in allem haben und derentwegen habe ich das gegenwärtige Profil gemacht: mit lit. A gezeichnet, allwo zu sehen ist, wie sie sein müßten; was seyndt die Sachen, welche nach die große Säle in Proportion setzen thuet? Pro primo die Türen, 2do die Fenster, 3° die Gesims, 4° die Aushohlung. Man hat die geschickten Profil examiniert und pro primo gesehen, daß die Türen nach ihren Breiten um 1 Schuh höher sein müßten, diesen zu helfen wird man sie 5 Schuh 3 Zoll breit machen und die Höhe wird sein Verbleiben haben um die Bögen nit zu verändern, 2do die Fenster aber, weil sie außen durchaus mit den andern accordieren müssen, werden auch bleiben wie sie seyndt, inwendig aber um die Aushohlung in Proportion zu haben, können diese keine Niccien haben und wie der Profil A zeigt ist zu machen, die Spaleten werden aber nit in Bögen oben gehen, sondern ganz gerad. 3° das Gesimbs ist auch reguliert und weil solche nach ihren Brauch von Holz gemacht werden. Es folgt die Sagoma mit Lit. B gezeichnet, wie an leichtesten zu machen seyndt und in dieser Proportion werden die andern gemacht ausgrummung in denen gabinetern und kleinen Zimmern, wo die Gesimbser weniger hohen Schwung haben müssen, wo ich darvon die Sagoma hinterlassen habe. 4° der Aushohlung ist auch in diesem Profil lit. A zu sehen, welche anstatt klein zu sein, besser war, wann er größer sein könnte, hier aber laßt sich nit anderst thun, die Centra darvon seyndt mit schwarz dufft (= Tusche?) angezeichnet. Die Sagoma lit. B zeigt, wie die Gesimbser von Holz an leichtesten gemacht können werden, und die Stuccadort soll werden ist mit roter Farbe getuscht. Schönborn den 24. Aprilis 1734. *Joh. Lucas von Hildebrandt*, Kaiserl. Rath, Hoffingenieur und Architekt.«
N's Brief vom 2. V. 34 (Lohm. II, S. 52) ist die Empfangsbestätigung und Antwort hierauf, ganz willig und ohne Widerrede.

290 SÜDBLOCK. Hauptgeschoß. Bischofswohnung: vgl. Abb. 40, 47, 48 (die Zimmerbeschriftungen der beiden ersten Entwurfspläne sind auf den Abb. lesbar). Der Pavillon in der Südostecke des Ehrenhofes enthielt eine große 1. Anticamera, später meist »Speiszimmer«, auch »große Tafelstuben« genannt (Raum 6), südlich daran schlossen sich hinter den sieben Bögen des Südblocks eine 2. Anticamera (Raum 14), das Audienzzimmer (im *Hildebrandt*-Plan Abb. 47 Baldachinzimmer genannt; Raum 15) und die große Retirade (Raum 16). Das Hauptgeschoß des nördlichen Eckpavillons der Südblockstadtfront war aufgeteilt in das Schlafzimmer, das Cabinet und die kleine Retirade (seit der Toskanazeit im Grundriß verändert, heute Raum 17 bis 19, siehe Anm. 489 u. Text zu Taf. 131). Südlich weiter hinter der Rücklage der Stadtfront schlossen sich an: Bibliothek (Raum 20), Garderobe (= heutige Räume hinter 21), Kammerdienerzimmer (= heute Raum 21,

22) und Aufwartzimmer (Raum 23). Daran östlich schloß sich wie heute der lange Gang neben der Kirche (24) bis zur »Kirchenstiege« (25). Eine von *N* (siehe Abb. 40) zuerst ganz am Kirchengang angeordnete »Schneck- und Communicationsstiegen« zu den Mezzanen wurde hinter die Garderobe verlegt (Bleistifteinzeichnung in Abb. 47), wo sie dann Abb. 48 zeigt; daß sie so ausgeführt war, beweist die »Austeilung der Logierung« vom 5.V. 37 (Baus. 355: 1737 fol. 48—50), deren Abschnitt »Hauptstock« geradezu eine Beschriftung Abb. 48 ersetzt. Diese Austeilung verrät uns, daß, teilweise im Gegensatz zu den Angaben von Abb. 40 und 47, die Räume hinter dem Südoval für den Hofpfarrer (Raum 26), als Cavalierspeissaal (Raum 27), Nebenzimmer desselben und als »Interimskirchenzimmer« bis zur Vollendung der Hofkirche (die beiden letzten an Stelle der heutigen Räume 29 und 30, seit der Toskanazeit ebenfalls im Grundriß verändert, siehe Anm. 489), bestimmt waren. Die ursprüngliche Anordnung von Kammerkapelle, Oratorium, Sakristei und Kapellanzimmer zeigen Abb. 40 u. 47; die neue Einteilung dieses Zwischenbaues der Südhöfe seit der Planung des oberen Altars der Hofkirche zeigt Abb. 48; siehe Anm. 292.

Entsprechend Anm. 224 (Nordblock) sei hier die Austeilung der Räume der übrigen Stockwerke des Südblocks angefügt:

Erdgeschoß: SE 294 (1730) sah unterhalb der Räume 6—20 vor: Brotspeiß, Ritterschenk, Mundschenk, Silberwasch, Silberkammer, Fourier, mehrere als »Gewölb« bezeichnete Räume. Die Beschriftung von SE 302 ist auf Abb. 46 lesbar. Die Austeilung der Logierung vom 5. V. 37 sah dann vor: »vorn bei der Einfahrt rechter Hand Dragonerwacht, Hof- und fremde Laquaien-Wartimmer; (Südfront:) Mundkuchen, Mündköcharbeitszimmer, Backstuben und Pastetenöfen, Loca, Zehrgewölb, Cavalier- und Ritterkuchen (diese am Südosteck; weiter an d. Ostfront u. beim Nebenzimmer des Gartensaals westlich zurück bis zur Einfahrt des Südblocks:) deren Küchenstuben, Offiziantenspeiszimmer, Hofbedientenspeisstuben, Speisstuben für fremde Bediente, Konditorei, Garde, Brodspeiserei, Hoffourier, Kuchenschreiberei, Spezereikammer, Speisgewölm, Mundschenk, Kellerschreiberei, Zugang zur Wäscherei, Zinnstuben, Silberspülerey, Silberkammer, Tafelweißzeugkammer, Loca unter der Schneckenstiegen«; die Stiege hinter d. Hofkirche ist als »dermalige Hauptstiegen« bezeichnet. 1738 erfolgt die Verlegung der Silberkammer zur Gartenfront (Baus. 355, 1737, fol. 120—125). Den endgültigen Zustand geben die Erdgeschoßpläne in Bamberg und Frankfurt mit genauer Legende.

1. Mezzanin: Die Austeilung der Logierung 5. V. 37 sah vor: Wzbgische und Bambergische Kanzlei mit Registraturen, Geheimrat von Fichtel, Rat Degen, Musikprobzimmer, Gastzimmer, Kucheljungen- und Heidukkenzimmer, Kuchenmeister, Zuckerbäcker, Raum für Liverey und Haushaltungssachen, Fremden- und Bedientenzimmer. Eine Umgruppierung der Kanzleiräume gibt ein erhaltener Detailplan mit genauer Beschriftung SE 326, zugehörig zum Brief N's vom 27. III. 45 (Lohm. II, 159 f.), »zweytes Project«.

Oberes Mezzanin: Die Austeilung der Logierung vom 5. V. 37 sah vor: Hoflaufer u. dgl. Bediente, Hoflakaien, Kammerdienerjungen, Hoftrompeter, Räume für die Pagen: Fecht- und Tanzboden, Präceptor, Speis- und Wohnzimmer, großes Schlafzimmer, Hofmeister, Repetitor, Diener, Beichtvaters und Doktors Bediente, Doktor Bissani, Beichtvater, Hofkaplan, Kammerdiener Kalbheim u. a. Kammerdiener, »ober Sr. Hochfürstl. Gnaden Schlafzimmer (3 Räume oberhalb von 17—19): S. Hochfürstl. Gnaden Bücher, Riß und Kupfer mit den Obristleutnant Neumann«, Kammerdiener. *FC* korrigiert: »für die Pager wird noch etwas anzugeben sein, um solche besser zu parieren und zu ihren Studiis und Exercitiis richten zu können«; (über die Umlogierung der Pagen siehe Baus. 355: *FC* 7. II. u. 11. IX. 44; 2. IV. 45; *N* 27. III. 45). — Über eine späte Umgruppierung (1761) orientiert eine ausführliche »Designation« vom Kammerfourier *Spielberger* Baus. 355 am Ende des fasc. 1745.

291 Die Briefstelle, in der *FC* diese seine eigene »Invention« und die Tatsache, daß er an den Rissen arbeiten lasse, von Wien aus *N* mitteilt, abgedr. bei Eckert S. 100.

292 Die Gastzimmer im Zwischenflügel der Südhöfe werden, wie bereits Inv. 476 verzeichnet, in den Inventaren der siebziger Jahre »Kölnische Zimmer« genannt. Raum 8 und 9 haben Plafondmalereien und Deckenstuckaturen aus der Ausstattungszeit der Südblockwohnung (Mitte der dreißiger Jahre) bewahrt: in 8 ein Parisurteil in Laub- und Bandwerkstuckumrahmung, in 9 Zephyr und Flora und die Personifikationen der 4 Jahreszeiten. Die Malereien sind Schöpfungen des *Byß*, deren geringer Wert aber starken Schüleranteil bei der Ausführung annehmen läßt, vor allem das technisch ganz unzulängliche, in der Erfindung der Hauptgruppe jedoch reizvolle Parisurteil. Die Stuckaturen zeigen im Charakter des Laubwerks Anklänge an *Bossi*s Art, müssen aber wegen ihrer Trockenheit und motivischen Nüchternheit ebenfalls untergeordneten Kräften zugewiesen werden. — Eine Abb. des Raumes 8 findet sich in dem Lichtdrucktafelwerk von Guérinet, pl. 50.

293 Die wichtigsten Daten über die Entstehung der zweiten Bischofswohnung siehe Zeittafel I. — Beweise für den Einzug *FC*'s im Jahre 1737: Baus. 355: *N* u. a. 5. VI. 37 »auch nichts versäumet alles Nötige . . . fertig zu stellen, damit S. Hochfürstliche Gnaden mit dem ganzen Hofstab auf nächstkünftige Kiliani-Zeit solchen bewohnen können und wird allerdings nicht mehr gezweifelt werden, daß er sicher instand kommen werde«; die »Anweisung für d. Jahr 1738« ebda. 26. XII. 37 erwähnt die Bischofswohnung nicht mehr. — Allerdings gibt *FC* ebda. 21. VII. 37 noch wichtige Anordnungen zu Vervollständigungen; was aber nach 1737 noch geschah, waren nur einzelne Ergänzungen (Kabinettsaltar im Schlafzimmer 1738 u. a. siehe Anm. 295).

Eckerts Darstellung auf S. 124—127 ist irreführend, da Nachrichten über die Fertigstellung der Südblockwohnung, den Einzug der Hofkammer in den Nordblock (siehe Anm. 224), die Umquartierung der Geheimen Kanzleien und der Edelknaben (siehe Anm. 290) und die Vollendung der Neuen Zimmer (siehe Text S. 115f. und

Anm. 360), die miteinander fast nichts zu tun haben, aus Unklarheit vermischt werden. Eckert hielt offenbar die Neuen Zimmer auch für ständige Wohnräume der Hofhaltung und spricht daher fälschlich vermutungsweise von einem Einzug im Juli 1745.

294 Abb. 84 gibt nur einen Ausschnitt aus dem Blatt UB Del. 3, 137. Der Aufriß ist dort in die freie Mitte der Grundrißzeichnung des nämlichen Raumes hineingezeichnet (Hirsch, Skizzb. Taf. VI gibt ein Stück des ganzen Blattes). Der Grundriß entspricht in seinen Abmessungen und Maßverhältnissen ganz auffallend dem des Großen Kabinetts (späteren Spiegelkabinetts, Raum 36), namentlich wie er sich auf SE 307 (Abb. 48) darstellt; der stichbogige obere Schluß der Fenster verweist ihn zudem an die Gartenfront; möglicherweise hätten wir also in ihm die früheste erhaltene Entwurfsidee für das nachmalige Spiegelkabinett vor uns (siehe Anm. 355). Das Stilbild aber, das er zeigt, ist auf Grund genauen Vergleichs mit dem reichen übrigen Wzbgischen Entwurfsmaterial unbedingt auf die Mitte der dreißiger Jahre anzusetzen; die Unterbrechung der Mitte der nach unten verjüngten Pilaster durch eine Blattwelle weist ihn zudem unmittelbar in den Stilkreis der Hofkirche (vgl. Abb. 92); die Hand, die ihn gezeichnet hat, ist auf mehreren zeitlich und örtlich nächstzugehörigen Blättern wiederzufinden, sie steht *W. Auvera* (seinem Zeichenstil unmittelbar nach seiner Rückkehr 1736) sehr nahe, ist nur um ein weniges trockener; man denkt an den Zeichenstil des *Joh. Gg. Bernhard Fischer* (siehe Anm. 284) vor der Stufe des Rocaillestils.

295 Im folgenden sei wenigstens das Wichtigste von dem, was über DIE EINZELNEN RÄUME DER BISCHOFSWOHNUNG aus Aktenstellen heute noch zu ermitteln ist, zusammengestellt (meist Baus. 355):

1. Anticamera (Speiszimmer oder Große Tafelstuben): das erst für die Retirade bestimmte (von *Byβ* in einem Begleitschreiben des Entwurfs 25. IV. 35 ausführlich beschriebene) Plafondgemälde, das die Bautätigkeit der drei *Schönborn*-Bischöfe in Wzbg darstellen sollte, bestimmte *FC* 10. V. 35 hierher. Aber Mai 1737 ist der Plafond noch leer, soll einstweilen geweißt werden (*FC* 17. V. 37). Die Supraportenrahmen von *Jacob Auvera* 1736; Anf. 1737 kommen 4 Supraportenbilder von *Pellegrini* hinein (*Byβ* 3. II. 37). Die Wände werden mit Hautelissen behangen, der rote Baldachin vom »Alten Speiszimmer« verwendet (Anfragspuncta 10./17. V. 37). Das Holzwerk bleibt ohne Zierat, nur braun gefirnißt mit vergoldeten Leisten (*FC* 21. VII. 37). Zierofen.

2. Anticamera, ebenfalls sehr einfach zu denken. Hierher wird *Lünenschloß*' Plafondgemälde »Reichstag Rudolfs I. zu Wzbg« bestimmt (*FC* an *Byβ* 8. III. 35). Am Holzwerk nichts vergoldet, alles nur braun mit Schloß- und Bandarbeit in Messing. Zwei Supraporten (*Schlott?*, von ihm 1736 übernommen, *N* 18. XI. 36). Zierofen, teilweise vergoldet.

Audienzzimmer: Deckengemälde von *Scheubel* (Gegenstand siehe Anm. 296). Übriger Deckenspiegel mit vergoldetem Stuck geschmückt, Gesims weiß planiert (*Byβ* 13. II. 37). Die Fenster sind mit »*Nitschen*« überhöht, mit vergoldeter Bildhauerarbeit (von *Gg. Ad. Guthmann* Baurchngn. 1736). Zwei Kamine (*Guthmann*), darüber in vergoldeten Rahmen Porträts des Kaisers und der Kaiserin (über deren Herstellung siehe Anm. 285; vielleicht identisch mit den jetzt im Gesellschaftszimmer befindlichen?). Zierofen pyramidenförmig, teilvergoldet. Zwei Pfeilerspiegel und zwei Tische von *Ferdinand Hund* (*N* 10. II. 37). Über den beiden Türen zwei Supraporten mit Bildnissen des *JPF* und des *FC* (*FC* 5. III. 37; vielleicht die jetzt in der kleinen Galerie hinter Raum 68 befindlichen Ovalstücke Inv.-Nr. C, 76, 2 u. 3?). Gobelins an den Wänden. Das Zimmer fertig vergoldet und von den Gerüsten befreit 26. V. 37 (*Byβ*). *FC* bestimmt 1740 (Baus. 355, 1740, fol. 1—8), daß das 1. Alexanderzimmer ungefähr wie sein Audienzzimmer (im Südblock) eingerichtet werden solle, unser Raum ist also ähnlich, wenn auch wohl etwas reicher und vor allem saalartiger zu denken.

Retirade: Hierher war zuerst das Plafondgemälde, das die Bautätigkeit der drei *Schönborn*-Bischöfe in Wzbg verherrlichen sollte, vorgesehen; als *Byβ* die Skizze, nach der die jungen Maler arbeiten sollten, an *FC* einsendet, bestimmt dieser jedoch das Stück für das Speiszimmer (s. o.); 8. III., 24. IV., 10. V. 35). Für die Retirade malt dann *Lünenschloß* einen Plafond (Disputation des hl. Burkard), der März 1737 fertig ist (*Byβ* 13. III. 37). Gesims weiß planiert. Zwei Supraporten von *Byβ* (3. II. 37) in geschnittenen Rahmen von *Schlott* (*N* 5. V. 37). Zwei Spiegelaufsätze: einer über dem Kamin einer am Fensterzwischenpfeiler. Vergoldete Zinnzieraten von *Byβ?* Gobelins an den Wänden. Zierofen. Das Zimmer fertig vergoldet 26. V. 37 (*Byβ*).

Schlafzimmer: Gesims weiß planiert. »Über den vier Türen« vier geschnittene Supraporten von *Schlott* (*N* 5. V. 37), eine »Spiegelwand« (Fensterzwischenpfeiler), Ziertisch darunter und Sessel teilweise vergoldet (*Byβ* 13. II. 37). Türen und Lambris mit vergoldeten Zinnzieraten von *Byβ* (*N* 20. II. 37), die Wandflächen »mit Tuch behangen« (*N* 5. VI. 37). Teilweise vergoldeter Zierofen. Das Zimmer fertig vergoldet und vom Gerüst befreit 26. V. 37 (*Byβ*). Die Supraportengemälde Juli 1737 noch fehlend (*FC* 21. VII. 37). Das Fenster gegen den Hof (es ist das nach Osten gegen die sieben Bögen schauende, wie aus einer Bleistifteinzeichnung auf SE 307 = Abb. 48 hervorgeht) wird Frühjahr 1737 zugemauert, da *FC* »dorthinein einen curios inventirten Cabinetts-Altar machen zu lassen gedenkt«; erst Okt. 1738 wird dieser Altar von *Byβ* »aufgerichtet« (*FC* 5. III. 37; 6. IX. 38; *N* 17. IV. 37; 8. X. 38).

Kabinett: Der bei den Ausführungsarbeiten auffallend bevorzugte Raum: zuerst in Angriff genommen und zuerst vollendet (Frühjahr 1737; *N* 1. V. 35 bis April 37). »Ungemein schöne« Malerei von *Byβ*, schon Sommer 1734 »verfertigt« (*Tatz* 17. VII. 34). Auf braunem Holz vergoldetes Zinnwerk von *Byβ* (*Byβ* 3. II. 37), Spalierleisten gold und braun (*FC* 21. VII. 37). Der Hauptschmuck scheinen an den Wänden prächtige Gobelins von *Pirot* gewesen zu sein, »buntfarbiges Laubwerk und Figuren aus weißem Grund« zeigend, zweifellos jene Folge der neun Musen in »zwei großen und fünf kleinen

Stücken«, auf hellen Seidengrund gearbeitet, die *Pirot* in seinem Gobelinverzeichnis vom 14. III. 49 (siehe Anm. 282) an erster Stelle nennt; das letzte Stück hiervon hatte *Pirot* schon im Frühjahr 1735 vollendet, wie *Byß* 25. IV. 35 mitteilt, der zugleich von zugehörigen Sesseln spricht und von einer Flora, die er für den Wirker »über die Tür des Kabinetts« entwerfen will und deren Karton *Roth* oder die jungen Maler ausführen sollen. *FC* nennt 21. VII. 37 grüne Sessel und einen Ziertisch mit Schildkrot und Messing.

Kleine Retirade: Wände mit grünem Damast behangen (10. u. 17. V., 5. VI. 37), Lambris und übriges Holzwerk braun, Leisten und Zieraten vergoldet, dem Beschläg gemäß. Die Anbringung verschließbarer Fächer bespricht *FC* mit *N* persönlich (*FC* 21. VII. 37). Herbst 1738 wird die Abortanlage verändert: die Kommodität wird in der halben Tür zwischen Schlafzimmer und kleiner Retirade eingebaut (*FC* 6. IX. 38; *N* 28. IX. 38; Lohm. II, 94).

Bibliothek: 10. V. 37 sind Lambris und Fensterläden angeschlagen, die Wände noch weiß, am Plafond zwischen den Stuckaturen der Gemäldeplatz noch rauh. *FC* ordnet an (17. V. 37), das Zimmer mit Bildern zu zieren, vor allem mit dem aus Wien gekommenen »Triumph Neptuni«. Teilvergoldeter Zierofen.

Kavalierspeiszimmer: »Runder« Plafond, von *Bossi* Winter 1736—37 gemalt (*Byß* 23. IX. 36; *N* 10. II. 37; 17. IV. 37 »fertig«). Die Wände weiß, zwei »Hochfürstl. Porträts« (über den Türen oder über den Kaminen? 10./17. V. 37).

Interimskirchenzimmer: Drei Fensterachsen, Mai 1737 der ganze Plafond noch rauh, weil es bis dahin Malerwerkstatt des *Lünenschloß* gewesen ist; der Altar soll an die Westwand kommen, es soll der »vorigen Capellen« (im Nordblock? siehe Anm. 224) entsprechend eingerichtet werden (10./17. V. 37).

UB Del. 3 enthält eine große Reihe von DETAILENTWÜRFEN FÜR SCHNEIDARBEIT, zumeist prächtige Ornamentschöpfungen vom Anfang der dreißiger Jahre (einige auch später, einzelne eigenhändige Zeichnungen des *W. Auvera*), zum größten Teil wohl schon für die Ausstattung der Südblockwohnung: Ziertische mit Spiegelumrahmungen darüber auf Bl. 59 f. (darunter »Speissaal«); Spiegelumrahmungen allein auf Bl. 68 f.; Tische allein auf 43, 43v, 47v; Kaminaufsätze auf 66 bis 70, 72v, 73v; Supraporten auf 60—62v; Rahmen auf 60, 62v, 63; Stühle auf 44v, 45v.

296 Die beiden *Scheubel*, Vater und Sohn, beide Bambergische Hofmaler, sind auseinanderzuhalten: unter *FC* auch für Wzbg tätig ist JOHANN JOSEPH SCHEUBEL der Vater, aus Regensburg, der von *LF* 1712 zum Bambergischen Hofmaler ernannt und nach Wien zur weiteren Ausbildung gesandt worden war, sich 1716 bis 1718 auf Kosten seines Herrn in Venedig aufgehalten hatte und hochbetagt erst 1773 gestorben sein soll (Weigmann S. 35 Anm. 1; Jäck, Zweites Pantheon . . . Bambergs, S. 94; Scharold, Mat.). Tätigkeit für Wzbg: Er erhält aus der großen Gemäldeplanung von 1735 den Plafond für das Audienzzimmer der Bischofswohnung (Gegenstand: Bischof Albert von Wzbg empfängt die Lehen des Herzogtums Franken von Karl IV. zu Nürnberg 1354) aufgetragen. *N* schickt an ihn 1. V. 35 »die Figur« (= den Umriß) des Plafonds. Dieses »große Plafondstück« wird bereits 12. XI. 35 mit 500 fl. bezahlt, kommt aber erst Ende 1736 in Wzbg an (*N* 2. XII. 36; Lohm. II, 82; »vor drei Tagen angekommen und festgemacht«). Auch das Plafondgemälde des Audienzzimmers an der Gartenfront (siehe Inv. 444 f. und Text zu Taf. 95) ist von *Scheubel*, und zwar bereits Anf. 1740 als fertig erwähnt (Baus. 355: 1740 fol. 1—8). Baurchng. 1741 verzeichnet an »*Joh. Jos. Scheubel*, Hofmaler und Kammerdiener« die bedeutende Summe von 1100 fl. »für unterschiedliche verfertigte Mahlerey Stuckh zur Residenz« und 58 fl. »für Taglohn bei der Mahlerey«. Baurchng. 1754 bringt die Verrechnung von 2332 fl. »so dem Hofmaler *Scheubel* wegen einiger Plavons u. a. in der Residenz bezahlt worden waren«.

JOHANN JOSEPH SCHEUBEL der Sohn, geb. in Bamberg, reiste auf Kosten des Fürstbischofs *Adam Friedrich von Seinsheim* 1763—66 in Frankreich und Italien (bes. Venedig), wurde von ihm 1767 zum Hofmaler ernannt, hielt sich 1776—77 nochmals in Frankreich (Paris) auf und starb 1783 in Bamberg. Er war Schüler des Kurbayrischen Hofmalers *Georg de Marées*, der übrigens selbst (HKP 2. IX. 1765) auf *Seinsheim*s Befehl Porträts geliefert hat. Von *Scheubel d. j.* ein Bildnis des *Adam Friedrich* im Münchner Nationalmuseum (Gem.-Kat. 432).

297 Drei Plafonds kommen von Wien im Winter 1736—37 (*FC* an *N* 12. X. 36; *Byß* meldet die Ankunft an *FC* 13. III. 37), darunter ein Bacchanal; der von Wien gekommene »Triumph Neptuni«, mit dem *FC* die Bibliothek zu schmücken befiehlt, scheint kein Plafond gewesen zu sein. — Über die vier Supraportengemälde von *Antonio Pellegrini* siehe Anm. 295; ob sie mit den jetzt im 1. u. 3. Alexanderzimmer befindlichen 4 Supraporten identisch sind, ist unklar; siehe Inv. 442, Anm. 3. Auch das Susannabild in KgM (Gemäldekat. 1914 Nr. 140, dort Dom. Tiepolo bez.) ist ein *Pellegrini*.

298 Siehe Anm. 320.

299 Der Bambergische Hofbildhauer SCHLOTT (siehe Jäck, Zweites Pantheon S. 95) wird Herbst 1736 beigezogen und übernimmt Nov. 1736 in Wzbg die Supraporten, Tische und Trumeaux für Schlafzimmer, Retirade, Anticamera mit Lieferungstermin bis Palmsonntag (*N* 23. IX. 36; 18. XI. 36; Lohm. II, 77, 81), stirbt aber kurz darauf. Mai 1737 schreibt *N* an die Witwe um die Supraporten für Schlafzimmer und Retirade; vier davon treffen auch nach wenigen Tagen ein (*N* 5./11. V. 37); »acht Supraporté u. a. mehr« werden Baurechng. 1737 dann der Witwe mit 432 fl. bezahlt.

300 (JOHANN) GEORG ADAM GUTHMANN ist der bedeutendste und meistbeschäftigte in der Reihe der gleichnamigen und wohl untereinander verwandten Zieratenbildhauer, die 1736—43 in der Residenz beschäftigt sind. Biographisches und Literatur siehe Sedlmaier in Thiemes Kstlr.-Lex. unter *Georg Adam G.*, *Johann Adam G.*, *Johann Georg G.*, *Balthasar G.* Dazu ist nachzutragen: *Joh. Gg. Ad. G.* erscheint, offenbar von Ebrach

kommend, schon im Aug. 1730 (Oberratsprot. 29. VIII. 30) in Wzbg und hat zunächst einen schweren Stand gegenüber der übermächtigen Werkstatt des *Jacob Auvera*. Die Vermutung, daß die *Guthmanns* mit den vier Zieratenschneidern oder Kunstschreinern, die *N* 18.VII. 36 aus München erwartet, identisch sein könnten, ist schon deshalb hinfällig, weil wir lediglich hören, daß Okt. 36 nur ein solcher Kunstschreiner zur Aushilfe gekommen ist (*N* 23. IX. u. 9. X. 36). Auch müßten, wären die *G*'s aus München gekommen, mindestens ihre ersten Arbeiten doch wohl Münchnerischen Charakter tragen; der Stil der *G*.-Arbeit erscheint aber dem *Auvera*-Stil zu allernächst verwandt (die Nachricht von den aus München erwarteten Kunstschreinern hat man (Inv. 417) als Zeichen des Einflusses von *Cuvilliés* her gedeutet; als schaubarer Beleg für solche Einwirkung haben sich bisher nur einige, z. T. farbige Entwurfsblätter, Del. 3, Bl. 41v, 43, 50v, ganz besonders 63v, 64, 65—67v, die *Cuvilliés*-Charakter tragen, feststellen lassen). Zwei Aktennachrichten, nämlich daß in den vierziger Jahren vier von *Auveras* Gesellen nach Berlin gegangen sind (Ratsprot. 1746) und daß der 1750 am Chorgestühl im Wzbger Domchor beteiligte *Guttmann* »aus Berlin« genannt wird, lassen sich wohl zu der Vermutung verknüpfen, daß die *G*'s in der Auvera-Werkstatt gearbeitet haben; was sich von dem erhaltenen Mobiliar als *G*.-Arbeit ansprechen läßt (u. a. Audienzsaal Ziertische), scheint die unmittelbare Abhängigkeit der *Guthmanns* von *Auvera* in gleichem Sinn zu bestätigen.

Gg. Adam Guthmann wird bezahlt: 1736 für Ofenfüße, Kamine im Kavalierspeiszimmer und Audienzzimmer, vier »Fensterbögen im Audienzzimmer« u. a.; 1737 für Bildhauerarbeit im Schlafzimmer (vier große Tischfüße u. a.), Billardzimmer (südlich des Südovals), für Supraporten in das große und kleine Gastzimmer (wohl die »Kölnischen Zimmer«, siehe Anm. 292) und in die »Kapelle« (wohl Interimskirchenzimmer, siehe Anm. 295), für Rahmen, Spiegelaufsätze, Wandleuchter, Kamine, Zieraten an einer Stiege; 1738 für einen Tisch; 1739 für »Altarschilder« (in der Hofkirche) u. a.; 1740 für »Kommodstühle« u. a.; 1741 für Bildhauerarbeit am Hochaltar der Hofkirche, »von gelbem Marmor« ebda., Kamine nach Wzbg und Werneck, Tische und Bildhauerarbeit an einem Uhrkasten (für die Paradezimmer der Gartenfront?), Rahmen u. a.; 1742 für Bildhauerarbeit in das Audienz- und Schlafzimmer (der Gartenfront), für Rahmen, Wappen, »Pfallier«, Tische u. a.; 1743 für Kamine u. a.

Johann Adam Guthmann wird bezahlt: 1738 für Bildhauerarbeit in der Hofkapelle, auch »Zieraten an die Oratoria«, Tischfüße in das Kavalierspeisezimmer, Fensterbossierung u. a.; 1739 für Supraporten, Rahmen u. a.; 1743 für Bildhauerarbeit.

Adam Guthmann wird bezahlt: 1740 für eine Spiegelrahme; 1741 für zwei Altarsteine von gelbem Marmor (Hofkirche), dann »43 Pfeuffenstuckh«, Rahmen und Rahmenaufsätze u. a.

Johann Georg Guthmann wird bezahlt: 1739 für Sessel von Bildhauerarbeit, 1740 für Kamine, Rahmen u. a., 1742—43 für Bildhauerarbeit.

Ein *Balthasar Güttmann*, sicher mit den vorigen verwandt, erhält 1767 4 fl. für Bildhauerarbeit in das Hochfürstl. Cabinet; siehe Anm. 199 Ende.

301 FERDINAND HUND(T), der bedeutendste Kunstschreiner und Zieratenschneider bei der Ausstattung der Wzbger Residenz während der dreißiger und vierziger Jahre. Seine erste Erwähnung durch *N* und *FC* enthält bedeutendes Lob: Baus. 355: 10. II. 37 (Lohm. II, 84) meldet *N* an *FC*, daß ». . . . *Ferd. Hundt*, welcher ein guter Schreiner und diese Zieratenschneidarbeit am besten verstehet und seithero es bewiesen«, willens sei, sich in Wzbg niederzulassen, und schließt ein Memoriale desselben wegen seines Meisterstückes bei. *FC* antwortet darauf 5. III. 37: »Was das Meisterstück für den Kunstschreiner *Hund* durch seine bei Hof gemachte Arbeit betrifft, so approbieren Wir selbes nicht allein gnädigst, sondern wünschen dem publico, daß alle unsere Meistere diesem gleichförmig seien«. Damals hat *H*. Arbeit für das Audienzzimmer der Bischofswohnung unter den Händen; auch im Cabinet hat er nachweislich gearbeitet (Baurchng. 1738). Baurchngn. 1736 u. 1737 überliefern die Zahlung von je rund 1000 fl. an ihn (Südblockwohnung), 1738—40 und 1742 geringere Summen, 1743 allein 6119 fl., 1744 9 fl., 1745 eine Abschlagszahlung von 48 fl. für Kirchenstühle, der 1750 eine Gesamtverrechnung von 648 fl. für 20 Kirchenstühle in die Hofkirche folgt (die geschnitzten Stuhlwangen in entwickeltem Rocaille, künstlerisch seinen bedeutenden Arbeiten nicht ebenbürtig, sind in der Hofkirche noch erhalten). Die bedeutende Bezahlung von 1743 ist der Lohn für die Arbeit in den Paradezimmern der Gartenfront, insbesondere im Audienzsaal, für den »der Meister *Hundt*« Sommer 1740 die »Lambris modell vorgezeigt« und ein Modell für die Türfüllungen im Billardzimmer stehen hatte, denen »conform« auch die Fenster- und Seitenspaleten ausgeführt wurden, und für das Abschlagszahlungen an *Hund* (»für Schneidarbeit im Audienzzimmer«) vom Herbst 1742 nachgewiesen werden können (Baus. 355: Puncta vom 15. VII. 40, sowie 1742 fol. 54, 63, 79 f.). *H*. ist also der Meister jener grandiosen, im Rocaillestil so fortgeschrittenen Schnitzereien, die der Audienzsaal aufweist. Ein weiterer Beweis dafür läßt sich stilkritisch erbringen: die eigentümliche Schweifung der Umrißlinie des oberen Spiegelrahmens an den Fensterspiegelaufsätzen des dortigen Thronsaales (siehe Taf. 151) kehrt in Bruchsal an den Supraporten des Thronsaals ganz charakteristisch wieder, und eine Fülle ähnlicher Stilmerkmale verbindet auch sonst die früheren Wzbger mit den rund 15 Jahren späteren Bruchsaler Arbeiten (Hirsch, Bruchsal bes. Taf. 48 u. 41, auch Taf. 44, 45, 57—59). *H*. verschwindet 1750 von Wzbg und taucht im nächsten Jahre in Bruchsal auf (Rott, Quellen zur Kunstg. d. Schlosses, Heidelberg 1914 (ZfGdA Beih. 11), Akt Nr. 416: »*H*. 10. XI. 51 als Hofschreiner angestellt mit 300 fl. Gehalt, freier Kost und Logis, samt 20 fl. Reisekosten«; die Akt 439 wiedergegebene Stelle verrät die Herkunft *H*'s: »von Althausen«; Hirsch, Bruchsal S. 33: 1751 wird des Hofschreiners Werkstatt neu eingerichtet, *H*. 1752 als neuangenommen bezeichnet, 1755 heiratet er die Witwe Krefeld.

Hund muß nach dem allem als schöpferischer Ornamen-

tiker des Rokoko angesehen werden, dessen Neigung zum wildbewegten, »tropfend« flüssigen Rocaille, zum Turbulenten, Rotierenden, wogenartig sich Bewegenden, dabei palmettenartig, aber schon ganz unsymmetrisch Strahlenden im Wzbgischen Kunstkreis 1740 ganz »neuartig« ist. Der völlige Verlust der Südblockwohnung hat uns zweifellos um kostbare Proben seines früheren Stils (von 1736) gebracht; das Sprühend-Sprießende seines Laubwerks, die absichtlich gehäufte Verwendung der Ranke um 1740 läßt sicher auf einen gleichfalls sehr bewegten, temperamentvollen Frühstil schließen und unterstreicht die Vermutung, daß *Hund* an den Formen der *Byß*schen Zinnornamente (für die ja nachweislich gerade im Herbst 1736 die Zieratenschneider Modelle lieferten, siehe Anm. 271) schöpferisch beteiligt gewesen sei. Sein Stil um 1740 enthält auffallende *Auvera*- und besonders *Bossi*-Motive, was wiederum durch gegenseitige Befruchtung der ornamentbegabten Künstler untereinander leicht erklärt werden kann. Trotzdem hebt sich *Hund*s Stil im Audienzsaal ganz eindeutig persönlich und geradezu großartig von den zeitlich und örtlich benachbarten Schöpfungen der anderen ab.

Der Baurchngn. 1741 und 1742 unter den Bildhauern (siehe Anm. 317) genannte JOHANN PAUL IYELL liefert gleichfalls »Schneidarbeit«: sein Werk sind die mit Zieraten geschmückten Türflügel des Hofkirchenportals (Baurchng. 1741; siehe Taf. 42; Entwürfe dazu Del. 3, Bl. 130.) — Über die Mitarbeit *Peter Heiligers* in den 30er Jahren siehe Anm. 241. —

Die Namen der übrigen seit 1730 beschäftigten SCHREINER (zum Teil als Werkschreiner zu betrachten; der Kontrakt mit *Fuessel*, *Schlecht* und *Grohe* über die Arbeiten im Südblock wird 12. VII. 34 geschlossen: Admin. V 10516, fol. 375) sind nach Ausweis der Baurchngn.:

Franz Benedikt Schlecht (Tätigkeit vor 1730 siehe Anm. 243), 1730—32, 34 f., 37—45 bezahlt (1737, 41, 43 mit bedeutenden Summen). Er arbeitet weiter unter *Ingelheim* (bezahlt 1748, 49), *Greiffenklau* (bezahlt 1750—51 u. a. für die drei Haupttore der Einfahrt und die Glastüren und Fenster der Sala Terrena, 1752—54) und *Seinsheim* (bezahlt 1755—74); unter *Seinsheim* ist er wieder wie in den zwanziger Jahren als Modellschreiner tätig: 1755—56 Glashausmodell, 1767 »Modell beim Bildhauer Tietz auszuschneiden«, 1769 Modell für den Ofen im Weißen Saal, 1764 und 1770 Residengartenmodelle. Ein treuer Diener am Residenzwerk, der sein ganzes Leben dem Wzbgischen Dienst gewidmet hat, erhält er hochbetagt 1774 durch *Seinsheim* ein »Gnadengehalt ad dies vitae« ausgestellt. —

Johann Ferdinand Fuessel bezahlt 1732, 34—37 (1737 mit ganz bedeutenden Summen), 39—41 (wiederum hohe Summen, er arbeitet 1740 den Fußboden des 1. Alexanderzimmers), 43, 44. — *Kaspar Löw* bezahlt 1732, 35, 37—39. — *Niclaus Grohe* bezahlt 1734 f., 37 (hohe Summe), 38—44 (1740 Mitarbeit im Spiegelkabinett). — 1737 vereinzelt auch der Bamberger Schreinermeister *Martin Walther*, 1738 der Schreinermeister *Valentin Weidmann* beschäftigt. —

Carl Maximilian Mattern, der als bedeutender Zierschreiner angesehen werden muß, bezahlt 1739—45, 47—51 (1741 bedeutende Summe, darunter für »1 Uhrkasten«), 1742: Spieltische, einer im Kabinett; interessant ein Zwischenfall mit *FC*, der einen von ihm gefertigten Schreibtresor »von indianischem Holz mit französisch auf Kupferart gestochenem Laubwerk, innen und außen eingelegt, mit 30 Schubladen, oben ein Aufsatz von Bildhauerarbeit« hartnäckig zu bezahlen sich weigert, da er von seiner Bestellung nichts wisse, auch nicht wisse, wo er »diese Maschine« hinstellen solle (Baus. 355: 7. XII. 42; 29. I. 43; 7. X. 45); *Ingelheim* »übernimmt« dann das Stück: Baurchng. 1747. 1741—43 wird der wohl nur als Werkschreiner anzusehende *Heinrich Zurlutter* bezahlt; 1741 auch *Johann Georg Eckstein*; 1755 *Kilian Werth*. Neben dem alternden *Schlecht* arbeiten unter *Seinsheim* während der klassizistischen Ausstattungsperiode, wohl nur als Werkschreiner, *Walser* (bezahlt 1763—68, 74) und vor allem *Georg Fellweck (Fellwöck)* (bezahlt 1764—66, 68—73, 75—79).

302 Siehe Anm. 271 u. 295.

303 Die »Anweisung für das Jahr 1738«, datiert Wzbg 26. XII. 37, von *FC* mit eigenhändigen Ergänzungen versehen 11. II. 38 (Baus. 355, 1737, fol. 120—125) enthält schon die ersten ausführlichen Gedanken für das Paradeschlafzimmer (dabei muß man sich gegenwärtig halten, daß bis weit in den Sommer 1737 hinein die Fertigstellung der Südblockwohnung zum Einzug *FC*'s alle Gedanken und Kräfte in Anspruch genommen hatte, daß in der Hofkirche erst kaum die Zone über dem Hauptgesims der Vollendung entgegenging, daß der Bau der Gartenfront nur zur Hälfte fertig stand). Schon Mai 1735 hatte *FC* Wienerische Zieröfen für die Paradezimmer anfertigen lassen, nun wird Holz einzukaufen befohlen, die Anwendung nußbaumfournierter Täfelungen bestimmt, der gegenständliche und farbige Charakter der Einrichtung der drei südlichen Gartenfrontzimmer am Hauptsaal wird schon ausführlich erörtert, die »von Wien gekommenen Tapeten von Alexandro« (s. Text S. 116 u. Anm. 362) werden hierher zur Verwendung bestimmt und für den Fall, daß sie nicht ausreichen, für das Paradeschlafzimmer Bestellungen aus Berlin vorgesehen. Unmittelbar darauf setzt auch der Briefwechsel *FC*'s mit *Charles de Vigne* in Berlin ein (siehe Anm. 282). Die Zinnzieraten, die dann im Venezianischen Zimmer verwendet werden, hat *Byß* z. T. wohl schon Winter 1736 bis 1737 gegossen, da der Wortlaut seines Briefes vom 30. XII. 36 auf überzählige Stücke schließen läßt. »Die Malerei (= Entwürfe) und Zinnzieratenarbeit für das Schlafzimmer fördert« *Byß* dann im Sommer 1738 und unermüdlich bis zu seinem Tod (Baus. 355: *N* 10. VIII. 38; Lohm. II, 92; Hirsch, Skizzb. S. 50). Ebda. *N* 10 VIII. 38: »nun werde an die Zimmer gegen den Garten kommen . . .« Bald darauf werden die Blindböden gelegt und kommen Gerüste von der Hofkirche hinein (ebda. 28. IX. 38). Während *Byß* 1738 das Innenbild des Schlafzimmers noch fast völlig festlegt, werden über die anderen Räume erst 1740 endgültige Beschlüsse zur unmittelbaren Ausführung gefaßt.

304 Ausführungsdaten des VENEZIANISCHEN ZIMMERS siehe Zeittafel V.

305 Die Zinnornamentik im Venezianischen Zimmer siehe Taf. 97—99, 150, 166—169 und Anm. 271, 303.

306 HOFKIRCHE. Den ursprünglich schöpferischen Anteil *Hildebrandts* am farbigen Bild des Innenraumes beweisen eindeutig das Entwurfsblatt SE LXXI = Abb. 43 und die Briefstelle Baus. 355: 25. III. 31 (Lohm. II, 26, Eckert S. 90), in der *N* sich beklagt, daß *Hildebrandt* so viel farbige Marmore für die Kirche verlange, die doch so schwer und teuer zu beschaffen seien (siehe Anm. 121); einzelne Farben und Marmore wurden dann später (z. T. erst während der Ausführungsarbeiten) endgültig bestimmt (siehe Anm. 310). — Die Gesamtanordnung des Hochaltars mit der prächtigen, die Empore tragenden Säulenstellung gibt erstmals der Entwurf SE VII = Abb. 86, dessen Maßstab *Hildebrandts* eigene Hand untrüglich zeigt und der wohl auch ganz von ihm selbst gezeichnet ist. Sonderentwürfe und -modelle betrafen dann die Ausformung der Einzelstücke: vgl. SE XX, XXVIII, XXIX, XXXII f., LI, LIII, LVI, LXXVII, LXXVIII (Abb. 44), LXXX f., LXXXIV, darunter mehrere *W. Auwera*-Zeichnungen; in SE XX ist eine zweite mehr architektonische Formung des Hochaltars, eine feine Bleistiftzeichnung, von *Hildebrandts* Hand erhalten geblieben (vgl. Baus. 355: 1737, fol. 101 *FC* an *Hildebrandt*, wo er »den anderen großen Altar« verlangt), gewählt wurde dann von *FC* ein Hochaltarentwurf des *Byß* (ebda. *FC* an *N* 17. II. 39; weitere Erörterungen ebda. 1740 fol. 1 ff. »Resolutiones« Jan. 1740 u. fol. 33 ff. »Puncta« 15. VII. 40). Für das Prospektiv hinter dem Hochaltar lieferte dann *Bossi* 1740 ein Modell, das der Ausführung zugrunde lag (ebda. *N* 27. VIII. 40; Lohm. II, 107). — Die Seitenaltäre (SE IX, XVIIf., XXI—XXIV, XXVII f., LXXXII f., LXXXVII, darunter ebenfalls *W. Auwera*-Zeichnungen, zeigen das allmähliche Ausreifen ihrer Form) mußten vollkommen nach *Hildebrandts* Rissen, die auch die Farben der Marmore genau bestimmten, ausgeführt werden (SE LXXXIII = Abb. 87; Baus. 355: 1737, fol. 120 ff.; 1740, fol. 1 ff.). Der Seitenaltarriß SE LXXXVII = Abb. 88, von Eckert S. 103 dem *Byß* zugeschrieben, ist eine völlig eigenhändige Zeichnung des *W. Auwera*; Eckert gibt diesem Entwurf S. 104 vor dem *Hildebrandt*ischen den Vorzug; wir können diesem rein ästhetisch begründeten Urteil nicht ganz zustimmen: gerade die Vertikaltendenz, das Hinaufragen der *Hildebrandt*-Altäre über das sonst so streng trennende Emporengesims bis in die obere Zone ist doch ein unverkennbar wichtiges künstlerisches Moment im rhythmischen Bau dieses komplizierten Innenraumes (siehe Text zu Taf. 67 ff.) und umgekehrt läßt der kleine, mitsamt den Aufsatzfiguren nur gerade bis zum Hauptgesims reichende *Auwera*-Entwurf, fast eine reine Ornamentkompilation, doch das architektonische Rückgrat nahezu völlig vermissen, so daß er vor den groß gesehenen Formen und Verhältnissen seines Hintergrundes förmlich in sich zusammenfällt. — Die Ausführung der Seitenaltäre wich in einem wichtigen Punkt vom *Hildebrandt*-Riß ab: der architektonisch-flächenhafte Aufsatz ist weggelassen und an seiner Stelle das Mauerstück zwischen den Fenstern mit dreidimensionaler, doch ganz locker gehaltener Freiplastik geschmückt: oben also Freiheit und Licht, doch zugleich plastisch Greifbares (das für den Steilaufblick [Taf. 67] und Schiefblick [Taf. 68 f.] allein wirksam sein kann), unten aber ist »Wand« geschaffen, ein gut Teil des blendenden Lichteinfalles gedeckt und die feierlich voluminöse Pracht der Säulenarchitektur des Erdgeschosses, beiderseits in der Mitte der Längserstreckung des Ganzen, durch die eigenwillige Lautheit des räumlichen Vorgreifens und der gewundenen Säulen mit einem wundervoll wirksamen Hauptakzent übertönt (was der *Auwera*-Altar nie vermocht hätte). — Für die Verzierung der Oratorien verlangt *FC* (Baus. 355: 21. VII. 37 neu und zu spät datiert!) einen Riß von *Hildebrandt;* ausgeführt wurden sie im ganzen nach dem von *N* 9. X. 36 eingesandten Riß, Farbe und Einzelheiten aber werden erst noch Ende 1737 bestimmt (ebda. 1737, fol. 120 ff.) »weiß und gold« u. a.; siehe Text zu Taf. 73.

307 *Bossi* fertigt für den oberen Altar ein »sehr prächtiges« Modell (Baus. 355: *N* 18. IX. 36; Lohm. II, 74; siehe auch SE XXXVI: die Innenteile der Zeichnung könnten von *Bossi* sein, während die Außenteile eine viel schlechtere Hand aufweisen). Über sein Modell zum Prospektiv unten hinter dem Hochaltar siehe Anm. 306. — Die Stelle Baus. 355, II, fol. 1 (Anf. 1734), die die Anordnung enthält, daß über dem Hauptgesims an Stelle der erst vorgesehenen Konsolen »eine attique in Form von Termes« oder dgl. gemacht werden solle, zu deren Ausformung *Bossi* »könne mitgebraucht werden«, hat schon Mader, Inv. 478, Anm. 1, im Sinne schöpferischer Mitwirkung des *Bossi* an den Architekturziergliedern gedeutet; unter den Termes sind aber ganz zweifellos figürliche Hermen zu verstehen, an die man also zuerst dachte; Abb. 93 gibt neben dem Oratorium solche »Engelhermen« wieder und in WHM 125, Bl. 163 finden sich zwei Skizzen von beinahe gleichen Bildungen von der Hand des *W. Auwera*; die »sitzenden Pilaster« (Abb. 43 f. u. 92, vgl. auch *N* 1. V. 35; Lohm. II, 5), deren Dekoration im einzelnen völlig *Bossis* Schöpfung ist, sind in ihrer Gesamterscheinung ganz typische *Hildebrandt*-Bildungen; solche nach unten stark verjüngten, in der Mitte von einer Welle oder einem Ornament unterbrochenen, unten meist mit Pfeifen besetzten Pilaster findet sich z. B. auf den Fassadenentwürfen *Hildebrandts* zur Wiener Hofburg, in der Kapelle des Belvedere, im Hauptsaal von Schloß Mirabell in Salzburg, ähnlich auch in der Kapelle von Schloßhof und in gleichem Geist ornamental weitergebildet im Gartensaal von Schloßhof.

308 Baus. 355: *FC* an *N* 17. II. 39; siehe auch Anm. 306.

309 Vgl. etwa Abb. 83 mit Abb. 90 und 91 und siehe auch Anm. 271, 274, 275, 301.

310 Zitat aus Pinder, Deutscher Barock (Die Blauen Bücher) Einl. S. XXII. — Darstellung des farbigen Aufbaues siehe im Text zu Taf. 68 f. — Welche unermüdliche künstlerische Fürsorge Bauherr und Ausführende auf die farbige Gestaltung des Innenraumes verwendeten, geht aus ausführlichen Vorschlägen und Erörterungen hervor, deren wichtige hier

kurz verzeichnet seien: Baus. 355: *FC* 17. VI. 33; ebda. II, fol. 233 f. ausführliche »Specification deren Sorten Marmor in die Hochfürstl. Residenzkirchen« geschrieben von *N*; *FC* an *N* 16. X. 36, an *Byß* 20. XI. 36; ebda. 1737 fol. 120—5 Anweisung für das Jahr 1738; *FC* nimmt an der Bestimmung der Farben persönlichen und wirklich künstlerischen Anteil; u. a. im Brief an *Byß* 20. XI. 36 die Stelle: »weilen die ganze Kirche viel Weiß, Gold und hohe Farben hat« . . ., so ist schwarzer und gelbbrauner Marmor im Gesims zur Kontrastwirkung zu verwenden.

311 Diesen Kontrast hat bereits Eckert S. 94 treffend betont.

312 Daneben ist aber als sehr wichtig zu beachten, daß der Unterschied im Reliefgrad, der zwischen den Stuckaturen der oberen Zone und des Erdgeschosses wahrzunehmen ist, auf eine künstlerisch persönliche Anweisung *FC*'s zurückzuführen ist: Baus. 355: 1740, fol. 1 »Resolutiones« macht *FC* an die von *N* geschriebene Stelle »die Fenster unten werden mit wenig erhabenen Zieraten von Gipsarbeit wie die oberen Fenster« die Randbemerkung: »jedoch also, daß es nicht so viel mit feinen Zieraten . . . und mehrer stärker als die oberen Zierungen sein verfasset worden geschehe«.

313 Ausführungsdaten der Hofkirche s. Zeittafel II.

314 Über die Bestimmung der in den Figuren darzustellenden Heiligen siehe den Text zu Taf. 71. Lohm. I, 58 ff. schildert anschaulich die wechselvollen Schicksale, welche den in Massa Carrara ausgeführten Marmorfiguren für die beiden Schönborn-Grabmäler im Mainzer Dom auf dem Transport zu Wasser über Gibraltar und Amsterdam widerfuhren. Die 6 Figuren zu den Altären der Wzbger Hofkirche sind gleichfalls in Massa Carrara (Baus. 355: 1740, fol. 33—41, Lit. C, 2; Federskizzen von der Hand des *W. Auvera* für Raphael, Gabriel, Kunigunde, Burkard und Kilian, das letzte Stück sogar mit zwei italienisch beschrifteten Maßstäben, sind in der Wagner-Sammlung des KgM erhalten) ausgeführt und auf dem gleichen Wasserwege hergeschafft worden. Während die Statuen für die Grabmäler vom November 1740 bis zum Sommer 1742 die abenteuerliche Seefahrt machen, Nov.-Dez. 1742 den Rhein herauftransportiert werden und vor dem 26. V. 43 in Wzbg ankommen, wo die Denkmäler ausgeführt und zusammengestellt werden, sind die 6 großen Statuen für die Hofkirche wohl erst Sommer 1742 auf dem Seeweg gewesen und, ohne daß wir etwas über ihre Reise erfahren, am 8. V. 43 in Amsterdam, Ende Mai in Wzbg angekommen (Baus. 355: *N* 16. XI. 41; Mitte Mai 43; 26. V. 43; Lohm. II, 126, 132 f.).

315 Eigenhändige Entwurfszeichnungen belegen einwandfrei die Beteiligung des *W. Auvera* an den Planungen des Hochaltars und der Seitenaltäre: siehe Anm. 306 und den Riß der Längswand SE LXXIII. Über die Möglichkeit der Annahme, daß *W. Auvera* schon von Wien aus für Wzbg und auch für die Hofkirche zeichnerisch mit tätig gewesen sei, siehe Anm. 284 unter Biographisches und Handzeichnungen. — Baurchng. 1740 verzeichnet 100 fl. für Bildhauerarbeit am Kirchenportal; Baurchng. 1743 120 fl. für das Tabernacul in der Residenzkirchen an *W. Auvera* bezahlt. Ob die beiden Oratorienentwürfe von seiner Hand WHM 127, Bl. 103, 104 für die Hofkirche bestimmt waren, ist noch unklar; auch sie sind glänzende Ornamentzeichnungen, doch ohne »architektonisches Rückgrat«, auch wohl später anzusetzen. Von den beiden als Abb. 93, 94 wiedergegebenen Oratorienentwürfen steht SE LXXV dem Charakter der *Auvera*-Zeichnungen vom Ende seiner Wiener Studienzeit sehr nahe; SE XXXXIII ist keinesfalls von *N* eigenhändig gezeichnet, wie schon die Maßstabbeschriftung beweist; ganz diesem Blatt entsprechend aber wäre der frühe Stil des Zeichners *Joh. Gg. Bernhard Fischer* (siehe Anm. 284) zu denken.

316 BAUPLASTIK AM SÜDBLOCK: Anteil der schon am Nordblock tätigen Meister an der Ausführung 1731—35 (heute alles erneuert; Baurchngn.): *Jacob Auvera:* Wappen in den Fensterverdachungen (1731—34), Kapitelle der Ehrenhof- und Stadtfront 1731 f., nördliches Frontispiz »Concordia« 1732, südliches Frontispiz »Pietas« 1733 (die Reste der Originale im Garten des LM). *Sebastian Bendel:* die sämtlichen »Frieser« = Metopenreliefs, soweit sie Wiederholungen der (von *Curé* entworfenen) Motive am Nordblock darstellen, 1731; die »Schlußstein mit Köpfen und Festons« der sieben Bögen am Ehrenhof 1732; Kapitelle: Anteil an Ehrenhof- und Stadtfront 1731 bis 1732, alle Stücke an der Südgartenfront 1733 (zusammen mit seinem Sohn *Valentin Bendel* [1710—76, nach Scharold Mat. fol. 124], der »am Rondell« arbeitet); Bildhauerarbeit an den Fenstern oder »Fensterstein« 1731, 34. — *Curé:* die sämtlichen Trophäen und Urnen an der Dachbalustrade 1732 ff., die über Ehrenhof- und Stadtfront motivisch mit denen des Nordblocks gleich, für die Gartenfront reichere Stücke nach neuen, eigenen Entwürfen, die in Del. 3 (siehe Abb. 96) und WHM 146, Bl. 88 u. a. erhalten sind; Hermen- und Trophäenschmuck am Balkonfenster in der Mitte der Stadtfront 1733. — An *Sebastian Weckher* (= *Becker*?, siehe Anm. 221) nur 1735 eine ganz geringe Summe für Bildhauerarbeit verrechnet. — Über *Peter Heiligers* Mitarbeit 1735 f. siehe Anm. 241.

317 Bauplastik am Südblock, den GARTENFRONTEN und der EHRENHOFPORTALFRONT nach 1735 (heute fast alles erneuert, Baurchngn.). *Jacob Auvera* verschwindet seit der Rückkehr seines Sohnes *Wolfgang*; über dessen Anteil an der Schmuckplastik der Kernteile des Baues siehe Anm. 322 bis 326; über seine Bildhauerarbeit am Portal der Hofkirche 1740 siehe Anm. 315. — *Lucas Auvera* erhält nur einmal, 1736, 40 fl. eigene Bezahlung für Bildhauerarbeit. — *Curé* arbeitet an der Plastik der Gartenfront umfänglich mit; für die Vasen und reicheren Trophäen der Gartenfront (siehe Abb. 96 u. Anm. 316) wird er durchgängig bis 1742 bezahlt; auch über die Ehrenhofportalfront finden sich mitten unter der Auvera-Plastik 4 Trophäen und 2 Vasen von ihm, durch den grundverschiedenen (kleineren) Maßstab sofort auffallend: seitlich neben den blasenden Famae am großen Mittelgiebel (Taf. 21, 31 f.) und ganz seitlich in den Winkeln beim recht-

winkligen Anschluß der inneren Ehrenhofpavillons (Taf. 32, 33); er ist auch an der Ausführung des plastischen Schmuckes der Hauptgeschoßfenster der Gartenfront beteiligt: ihm wird 1738 Bezahlung für Bildhauerarbeit an 2 Fenstern, 1737 und 1741 »an einer Verdachung« verrechnet. — *Seb. Bendel* wird bis 1737 bezahlt, *Valentin Bendel* arbeitet 1736 einzelne Kapitelle der Dreiviertelsäulen an den Mittelbauten. — *Joh. Anton Esterbauer* wird einmal, 1737, für »Bildhauerarbeit« bezahlt. — Daß auch die *Guthmann* an der Steinplastik einigen Anteil haben müssen, beweist eine Bezahlung für »3 Fenster von Stein possiert«1738 an *Joh. Ad. Guthmann.* — Baurchngn. 1741 mit 494 fl., 1742 mit 168 fl. wird »für verfertigte Bildhauerarbeit zur Residenz« *Joh. Paul Jyell* bezahlt (Anteil noch unklar; doch siehe Anm. 301: Holzschneidarbeit). — Die Ausführung der Wappenkartuschen und ihrer »Nebenzieraten« über den Durchfahrtsportalen des Südblockes, auch in den Höfen, sowie der »Kindlein« in den Zwickeln des Südblockeinfahrtsportals muß dem *Ferdinand Tietz* (siehe Anm. 318) zugeschrieben werden, der 1736—37 hierfür Bezahlungen erhält (der Entwurf für das Füllungsornament in den Zwickeln über dem Portal des hinteren Südhofes [Taf. 41] muß freilich für *Wolfg. Auvera* in Anspruch genommen werden, für dessen Ornamentstil um 1737 es ein sprechendes Beispiel ist); Tietz arbeitet 1738 unter anderm zehn »große Kapitelle«, 1740 »Kapitelle gegen den Garten«, »9 Fenster gegen den Garten« — was alles auf eine noch untergeordnete, nur ausführende Tätigkeit zu schließen berechtigt (siehe dagegen Anm. 324).

318 FERDINAND TIETZ (DIETZ), aus Böhmen stammend, geb. 1707, gest. 17. VI. 1777 in Memmelsdorf bei Bamberg. Die Monographie über ihn von Eva Luise von Stoessel, Diss. Wzbg 1919, gedr. im Jahrb. des Hist. Vereins Bamberg, 76. Band, Bamberg 1918, gibt das (wenige bisher bekannte) biographische Material und behandelt ausführlich seine Schöpfungen, besonders in Trier, Seehof, Bamberg und Veitshöchheim Mitte der fünfziger bis in die siebziger Jahre, in denen er uns heute als der künstlerisch überragende Rokokobildhauer Frankens und der fränkischen Rheinlande erscheint. Dem von Stoessel S. 15 gegebenen archivalischen Beleg für die Herkunft des *Tietz* aus Böhmen können stilistische Merkmale zur Seite gestellt werden: die Plastiken des *Matthias Braun* in Kukus und Prag (vgl. E. Tietze-Conrat, Österr. Barockplastik, Abb. 23—26) erinnern in den Grundzügen ihres ganzen Kunstcharakters unmittelbar an *Tietz'* (zeitlich doch durch Jahrzehnte von ihnen getrennte) Schöpfungen.
Tietz zählt nicht unter die eigentlichen Ausstattungskünstler der Wzbger Residenz, doch hat seine Lebensbahn diesen Kunstkreis dreimal berührt: zweimal unter *FC* 1736—40 und 1744—45 und einmal, ganz kurz, unter *Seinsheim* 1763. Es ist möglich, daß *Tietz* (wie Stoessel S. 15 f. annimmt) ebenfalls aus Wien nach Wzbg kam; über seine Mitarbeit am Südblock und der Gartenfront siehe Anm. 317; die damalige untergeordnete Stellung eines Künstlers vom späteren Range des *Tietz* unter dem gleichaltrigen und als Bildhauer ihm (wenn man die Gesamtleistungen ihres Lebens vergleicht) keineswegs ebenbürtigen *W. Auvera* ist unbegreiflich (die künstlerische Gesamtbedeutung des *W. Auvera* schätzt Stoessel (bes. S. 103) jedoch entschieden viel zu gering ein). Nach mehrjähriger Pause erscheint *Tietz* wieder am Residenzbau beschäftigt gerade zu der Zeit, da die bildhauerische Ausstattung des Treppenhauses beginnt: 1744; 1745 ausdrücklich für »Arbeit an der Hauptstiegen« bezahlt; siehe Anm. 368 u. 375, wo die künstlerischen Zusammenhänge zwischen dieser Tätigkeit und seiner Ausstattung der Palasttreppe von Trier angedeutet sind. Seit dem Todesjahr *FC*'s verschwindet Tietz völlig aus dem Wzbgischen Kunstkreis, um erst viel später, als Bambergischer Hofbildhauer *Seinsheims*, Ende 1763 zur Ausstattung der Hauptstiege ausersehen zu werden (was aber nicht zur Tatsache wird, s. Text S. 132 und Anm. 431) und dann, seit 1765, umfänglich für die Lieblingsschöpfung *Seinsheim*s, Veitshöchheim, beschäftigt zu werden.

319 MICHAEL JOSEPH VON DER AUVERA, geb. 14. XII. 1711 zu Wzbg, gest. 9. II. 1758 zu Aub (Unterfranken). (Nach Hermann Schuster †, Die Bildhauerfamilie der Auvera, unvollendete Diss. München 1914, MS.) *Mich. Jos. v. d. A.* ist der dritte Sohn des *Jacob v. d. A.*, wohl nur eine geringe, zum mindesten unselbständige künstlerische Kraft, die, aus der Werkstatt des Vaters hervorgegangen, nach dessen Rücktritt in der Werkstatt der älteren Brüder mitarbeitete, ohne daß je Bezahlungen auf seinen eigenen Namen verrechnet worden wären. Heiratet 1738 ein Mädchen aus Aub bei Ochsenfurt, wird 1741 Wzbger Bürger, siedelt 1745 nach Aub über, wo er für adelige Landsitze und ländliche Kirchenbauten tätig gewesen sein mag. Eine beabsichtigte Übersiedelung nach Ochsenfurt, 1752, unterbleibt. Nach seinem Tod übernimmt sein Sohn *Georg Auvera* die väterliche Werkstatt.

320 *Jacob Auvera* tritt schon bei der Ausstattung der Südblockwohnung auffallend zurück (Baus. 355: *N* 18. IX. 36 »weilen . . . er selbsten bekennet, daß er es nicht fördern wird können«; 18. XI. 36 »kann nichts mehr machen als die vier Supraporten in das Speiszimmer«; Lohm. II, 73, 81), was zur Beiziehung von *Schlott* u. a. führt; s. Text S. 98 u. Anm. 299. Als Empfänger der Bezahlung für diese Bildhauerarbeit im Speissaal (Raum 6) erscheint er 1737 zum letztenmal in den Residenzbaurchngn.; in demselben Jahr neben ihm und von da an bis zur Jahrhundertmitte ausschließlich empfängt *W. Auvera* die Bezahlungen.

321 Die in Anm. 284 unter »Biographisches« zitierten Briefstellen, die melden, daß *W. Auvera* Ende 1736 in Kondition bei dem Bildhauer des † *Prinzen Eugen* war, »welcher ihme verlanget« (also schon früher zu ihm in Beziehungen gestanden haben muß), wurde bisher allgemein auf *Gg. Raphael Donner* bezogen. Unsere Vermutung, daß, schon aus stilistischen Gründen, *Donner* keinesfalls als Lehrer des *W. Auvera* und wohl auch nicht als »Bildhauer des *Prinzen Eugen*« in Betracht kommen könne, sondern eher die dekorativ-italienisch-barocken Meister *Matielli* und *Giuliani*, wird durch eine frdl. Auskunft von Frau Prof. Dr. E. Tietze-Conrat in Wien bestätigt: von *Donner* ist bisher keine einzige Arbeit für

den Prinzen bekannt (die Statue *Karls VI.* in der Erdgeschoßhalle des Belvedere ist für einen Finanzmann in Breitenfurt gearbeitet) und *Donner* war niemals Lehrer an der Akademie (aus einem von Ilg, Mittlgn. und Berichte d. Wiener Alt.-Vereins XXVI publizierten Briefe geht sein Verhältnis zur Akademie, der er als einer wichtigen »teutschen« Anstalt lediglich mit größtem Wohlwollen gegenüberstand, deutlich hervor). Mit dem »Bildhauer des *Prinzen Eugen*« könnte *Matielli* gemeint sein, der erst 1740 dauernd in Dresden angesiedelt ist; H. Kabdebo (Matth. Donner und die Geschichte der ... Akademie, Wien 1880) nennt unter den Künstlern, die um 1731 an der Akademie arbeiten, auch *Matielli*. — Die augenfälligsten stilistischen Beziehungen scheint mir *Auvera*s Figurenplastik und Ornamentik zu den Schöpfungen des *Giuliani*, in der Qualität des Figürlichen freilich zurückbleibend, aufzuweisen (siehe z. B. E.Tietze-Conrat, Österr. Barockplastik, Abb. 32, 33). *Giuliani*, z. Zt. des Wiener Aufenthaltes des *W.Auvera* schon ein Siebziger und im nahen Stift Heiligenkreuz, war doch damals noch in voller Tätigkeit und hat seine Beziehungen zu Wien aufs regste aufrechterhalten; Kreuzweg und Dreifaltigkeitssäule (siehe Anm. 374) in Heiligenkreuz entstanden gerade in diesen ersten dreißiger Jahren (E. Tietze-Conrat ebda. und in Thiemes Kstlr.-Lex.; Österr. Kunsttopographie Band Heiligenkreuz von D. Frey mit Abbildungen der zahlreichen dort noch erhaltenen Tonmodelle von seiner Hand). — Der Meister der Gartenplastiken von Schloßhof ist bisher nicht bekannt, sie befinden sich heute (ebenso wie die Gitter, siehe Anm.278) im Bauhof von Schönbrunn. Als Plastiker an den Belvederebauten hat B. Grimschitz bisher nur *Domenico Parrodi* inschriftlich festgestellt, während für die Freiplastik des Gartens ebenfalls noch die Namen fehlen. — Beachtenswert in diesem Zusammenhang scheint uns auch, daß die mit figürlichem und ornamentalem Schmuckwerk reich verzierte Mariensäule, die *FC* auf dem Hauptplatz von Göllersdorf errichten ließ, ein Werk *Hildebrandt*s, erst 1731 vollendet wurde, während also *W. Auvera* schon in Wien weilte (Baus. 355: ital. Brief des *FC* an *Hildebrandt* 25. XI. 31 »la guglia santa«). Interessant ist dann auch der Vergleich von Bildungen wie der Mariensäule in Hainburg bei Wien mit dem entwickelten Stil des *W. Auvera* hinsichtlich der dekorativen Gesamthaltung und Gesinnung.

322 1737 und 1738 erhält *W. Auvera* zunächst nur geringe Bezahlungen, die jedoch zum Teil schon auf Mitarbeit an Garten- und Ehrenhofportalfront bezogen werden können. Die Anweisung für das Jahr 1738 (Baus. 355: 1737 fol. 120—5) enthält die deutliche Anordnung, die Plastik der Ehrenhofportalwand, besonders auch am Cheveron, in Angriff zu nehmen und die Bildhauerarbeit am Ehrenhofgitter baldigst zu verakkordieren. August bis Oktober 1738 werden im Steinbruch von Abtswind (im Steigerwald) schon große Blöcke für die Statuen gebrochen und unter *W. Auvera*s eigener Leitung bossiert (Baus. 355: *N* 10. VIII., 29. IX., 8. X. 1738; Lohm. II, 92 f., 95; auch HKP 1738), Anfang 1739 ist die Steinhauerhütte für die großen Figuren in Wzbg schon fertig und Mai 1739 arbeitet der Bildhauer schon an drei großen Figuren (Baus. 355: *N* 4. II., 29. V. 39; Lohm. II, 93, 103). Der Akkord über die Bildhauerarbeit am Cheveron und Gitterwerk wird aber erst nach vielem Hin und Wieder wegen des umfänglichen Postens (HKP Aug. bis Sept. 1740) am 27. IX. 40 endgültig mit *Auvera* geschlossen (HKP 27. IX. u. 17.X. 40; vollständiger Wortlaut: KAW Admin. V 10517, Cam.-Contr.-prot. 1739—63, fol. 86). Er verzeichnet als Leistung *Auvera*s für die Gesamtzahlung von 4100 fl.: für den Gitterabschluß: 2 stehende Löwen mit großen Schilden 10 Schuh hoch, 2 doppelte Figuren 13 Schuh hoch, 6 Sinnbildfiguren 9½ Schuh hoch, 8 Kriegsarmaturen 8 Schuh hoch, 6 Urnen 8 Schuh hoch, 8 Schlußsteine an den Pyramiden, 4 Kapitelle, endlich alle Zieraten an den Pfeilern; für die Ehrenhofportalfront das große Wappen mit 2 stehenden Löwen und 2 sitzende Figuren. Siehe auch Anm. 323 und 326.

323 Modelle des *W. Auvera* ausdrücklich genannt Baus. 355: *N* 10. VIII. 38; 22. III. 39; Lohm. II, 93, 101. Das erhaltene Modell zu den Löwen unter den Obelisken am Ehrenhofgitter (siehe Anm. 284) zeugt von der Qualität dieser eigenhändigen Leistungen. Der Kontrakt von 1740 (siehe Anm. 322) nennt die Entwürfe zu Cheveron und Ehrenhofgitterplastik von ihm gezeichnet.

324 Stoessel (siehe Anm. 318) verweist auf die Möglichkeit schöpferischer Mitwirkung des *Tietz* bei den besten Leistungen. Die ornamentale Balustrade über der Ehrenhofportalwand, als deren Meister Stoessel S. 72 auf Grund ihrer Unterschätzung des *W. Auvera* auch *Curé* (!) und *Tietz* in Vorschlag bringt, ist aber durch die eigenhändige Entwurfszeichnung des *W. Auvera* Abb. 97 als sein Werk gesichert (vgl. auch Abb. 104 u. Anm. 373). An der Ausführung freilich mag *Tietz*, ebenso wie am Schmuck der Südblockhöfe (siehe Anm. 317), Anteil gehabt haben.

325 Schuster weist auf Zeichnungen des *W. Auvera* hin, die gegenständliche Betitelung aufweisen: Del. 3, Bl. 126 »das gute Anführen der Wissenschaft«, »der Sieg mit der Beständigkeit«, Gruppen von je 2 Figuren, die er für Entwürfe zu den Balustradenfiguren ansieht. Diese selben Stücke kommen aber in früherer Zeichentechnik unter den Wiener Skizzen des Auvera wieder vor und sind nur Nachzeichnungen Wienerischer Doppelfigurengruppen.

326 Ausführungsdaten des »CHEVERONS« und der »BRUSTZIER« über der EHRENHOFPORTALWAND siehe Zeittafel III.
Die Entstehungsdaten der ZIERPLASTIK am KAISERSAALPAVILLON lassen sich nicht so genau im einzelnen nachweisen. *N* meldet 28. IX. 38 (Lohm. II, 95): »die Bildhauerarbeit gegen den Garten ist auch fertig«; am 22. III. 39 (Lohm. II, 100), während der Cheveron am Ehrenhof schon »wächst«, betont *N* die Notwendigkeit nachdrücklicher Arbeit im Steinbruch »indem die Attique auf dem Saal samt dessen Chefferon vieles Steinwerk haben will«; Juli 1739 wird an der Attika stark gearbeitet (*N* 5. VII. 39; Lohm. II, 103); Anfang und Mitte 1740 wird die Fertigstellung des Giebelfelds wieder als dringlich bezeichnet (Baus. 355: Reso-

lutiones Jan. 1740 und Puncta Juli/Aug. 1740). Juli 1741 ist »von dem Hauptsaal das Gerüst bis in Hauptstock hinweg und also frei, daß diese faciaten in den Garten kann gesehen werden« (*N* 9. VII. 41; Lohm. II, 124). Die Fertigstellung der Schmuckplastik an der Gartenseite kann also ungefähr gleichzeitig mit dem Ehrenhofgiebel gedacht werden. Die »14 Metopen in den Fries gegen den Garten« (an der Altane vor dem Kaisersaal) werden *W.Auvera* 1742 bezahlt. Die Bildhauerarbeit (schwebende, draperienhaltende Engel) »unter denen Architraven bei denen Durchfahrten« (hier und auf der Ehrenhofseite motivisch gleich, vgl. Taf. 21 u. 29) 1741 an *W. Auvera* verrechnet.

327 Der Kontrakt mit *W. Auvera* vom 27. IX. 1740, siehe Anm. 322, führt die gesamte Bildhauerarbeit am Gitterwerk in eingehender Berechnung auf.

328 Baus. 355: Brief des *FC* an *N* aus Bamberg vom 6. IX. 1738. Auch in einem Rescript an die Wzbger Hofkammer vom 9. IX. 38 nennt *FC* das Gitterwerk »die Hauptzierde unseres dortigen Residenzpalast«, die »eine vorzügliche Achtsamkeit verdiene«.

329 Die Entstehungsdaten des EHRENHOFGITTERABSCHLUSSES siehe Zeittafel IV.

330 Daß die Idee der Verbindung der beiden Blockfronten durch ein Ehrenhofgitter schon am Anfang der zwanziger Jahre vorhanden war, ist Text S. 20, 31, 51 f. u. Anm. 50, 144, 146 dargelegt. Die damals geplanten Formen siehe auf Abb. 17, 19, 29, 117. *FC* ersucht schon in dem italienischen Brief vom 25. XI. 31 aus Wzbg nach Wien (Baus. 355: I fol. 221 f.) *Hildebrandt* um Formulierung und Übermittlung seiner Gedanken zum großen Ehrenhofabschluß und umreißt selbst gleichzeitig schon in kurzen Worten, wie er sich selber die Planung denkt: Einfahrtsportal und 4—6 Piedestalli; für das Portal ein paar Löwen mit Obelisken, auf den Piedestalen Figuren, heroische Tugenden oder Herkulestaten oder Pipin und Karl d. Gr., und vielleicht Laternen. Hier also bereits die Grundzüge der Ausführungsform (siehe Text S. 51 und Anm. 140).

331 Baus. 355: II, fol. 263 f., von *FC* mit dem eigenhändigen Vermerk versehen »Project des Kunstschlossers zu Würtzburg de 1736 in August . . .«. — Vgl. *Oeggs* stolze Formulierung (an gleicher Stelle) betreffend das Beschlägwerk am Südblock: »Anbei verbinde mich untertänigst nebst Stellung der Gatterarbeit im Hauptstock als Tür- und Fensterbeschläg mit fortzuführen und völlig meisterhaft zu stellen ohne diesentwegen einen Accord bis zu völlig gestellter Arbeit zu machen und versichere die Arbeit so fleißig und sauber zu verfertigen, daß dergleichen Schlosserarbeit in Wien nicht zu finden sein sollen.«

332 Daß die Gitter wirklich reicher ausgeführt wurden, als *Hildebrandts* Entwurf sie vorgesehen hatte, beweist auch eine Bemerkung *N*'s in der Hofkammer 1739: HKP 2. VI. 39 »weilen die Arbeit noch zierlicher ausgefertigt worden, als anfangs die Meinung gewesen«. — Hirsch, Skizzb. S. 19, Anm. 3 zieht den ersten Teil der von uns Text S. 107 zitierten Stelle zum Beweis dafür bei, daß *Hildebrandt* für das Ehrenhofgitter Entwürfe lieferte, erwähnt aber sonderbarerweise den wichtigen zweiten Teil der zitierten Stelle mit keinem Wort.

333 SE 320, das bereits S. 51 erwähnte Blatt.

334 Baus. 355: 1737 fol. 120—5 »Anweisung für das Jahr 1738«, Punkt 9.

335 Auf die Anfrage *N*'s vom 2. IX. 44 (Lohm. II, 146), ob hieroglyphische Dinge oder moderne Zieraten in die Obelisken eingehauen werden sollen, antwortet *FC* aus Seehof 11. IX. 44:
»Was aber die Hieroglyphica betrifft auf den Obelisken, so gefallet uns auch dieser Gedanken wohl, doch solcher gestalten, daß selbe in explicativ Dingen möge ausgedrückt werden, worzu sehr dienen kann der erste Aufsatz oder Riß von dem *Jean Lucca*, welcher . . . die zwei Stern auf denen Obelisken auf den Castor und Pollux hat ausdeuten wollen, die übrigen Dinge können teils aus den alten hl. Schriften genommen werden, welcher E. g. auf die Erbauung des Tempels Salomonis, auf die Arche, auf den David, wie er die Philister erschlaget, auf den Samson, wie er dem Löwen den Honig aus dem Rachen nehmet, und was dergleichen Sachen seyndt, teils aus explicativ Dingen, welche etwan eine explication auf die Taten des Churfürsten *Johann Philipps*, Meines Herrn Bruders seel. ged. etwan auch auf mich in etwas deuten könnten, diesen concepten können auch Sinnbilder beigefügt werden Ex. g. das Würtzburgische Schwert, die Würtzburgische Herzogsfahnen, ein Löw, der mit offenen Augen schlafet und die Wachsamkeit bedeutet, drei Familien Löwen, die mit geistl. und Kriegs. zeichen dem Vaterland beistehen und auf unsere Schönbornische Famille Löwen deuten.«

336 Löwen, im Sinne des Repräsentativen stets reich verwendet, genossen als *Schönborn*sches Wappentier hier besonderen Vorzug. — Herkulesdarstellungen waren geradezu das beliebteste Motiv für die Wiener dekorative Plastik (*Matielli:* Reichskanzlei, Winterpalast des *Prinzen Eugen* u. a. O.; H. Tietze, Wien, Ber. Kunststätten 67, S. 166 treffend »die palastgemäßen Herkulestaten«). — Das Ehrenhofgitter schmückten (nach zweifelsfreiem Ausweis der sämtlichen verlässigen alten Ansichten, siehe Anm. 337) abwechselnd mit Vasen folgende Pfeilerfiguren: Hermes, Reichtum (?, weibliche Figur, eine Kette mit Medaillon haltend), Athene, Herkules die Hydra tötend, jenseits der von Obelisken flankierten drei Einfahrtsportale: Herkules und Antäus (die beiden Herkulesgruppen erhalten, jetzt in den Ringparkanlagen aufgestellt, z. T. erneuert); auf den Sockeln unter diesen Herkulesgruppen waren 2 Reliefdarstellungen: Herkules und Simson mit dem Löwen; Eintracht (weibl. Figur mit Laubzweig und Herz), Klugheit (?, weibl. Figur mit Schlange i. d. Hand), Apoll mit Sonne und Bogen; — also wohl »heroische Tugenden«, wie sie sich *FC* schon 1731 dachte, siehe Anm. 330. — Für verschiedene der plastischen Einzelheiten des Ehrenhofgitters sind Detailentwürfe im KgM, Wagner-Sammlung, und in UB Del. 3 erhalten: u. a. für die endgültige Gestalt der Obelisken auf Löwen und auf den trophäengeschmückten Wachthäusern Del. 3, Bl. 116v; für die

Ritterhermen vor den Zwischenpfeilern der Einfahrtstore (siehe Abb. 99) WHM 146, Bl. 32, 35; auch für die Ziervasen und wappenhaltenden Löwen.

337 ALTE ANSICHTEN DES EHRENHOFGITTERS: Völlig unzuverlässig sind hierfür die gestochenen Ansichten der Residenz, *Gutwein* (Abb. 50, dessen ganz ungenauer Darstellung bei Brüning, Schmiedekunst, eine unverdiente Hervorhebung durch ganzseitige Abb. S. 117 zuteil geworden ist), *Berndt* (Abb. 51); nur im Gesamtaufbau richtig ist die Stichvorlage im Gegensinn HV: XII. B. 53 (Abb. 49); genauer und im Gesamtaufbau exakt, aber in der Wiedergabe der Ornamentik der Gitterteile selber ebenfalls schematisch ist *Vierheilig* (Abb. 79). Wirklich verlässig nur der Ausführungsaufriß SE 322 rechte Hälfte (Abb. 99; die linke, nicht abgebildete Hälfte zeigt Gitter, die nicht der Ausführung entsprechen) und das Stichblatt Abb. 100, das ein einzelnes seitliches Gitterfeld wiedergibt. Dazu kommt noch ein Aufriß der Stadtseite, gezeichnet von Ingenieurleutnant *C. Balling*, im Städt. Mus. zu Frankfurt a. M., Mappe der Entwürfe des *Salins de Montfort*, siehe Anm. 142 u. 488): er gibt die Orthogonalprojektion der rechten Hälfte des Ehrenhofgitters, ist zwar viel schlechter gezeichnet als SE 322, aber doch so ausführlich, daß sie jener vor der Ausführung entstandenen Entwurfszeichnung als Aufnahme nach dem Bestand zu wertvoller Kontrolle in manchen Punkten gegenübergestellt werden kann; sie ergänzt zudem gegenüber jener »abgewickelten« Darstellung den Begriff von der räumlichen Anordnung der Einzelteile auf höchst wertvolle Weise. — Dem Blatt SE 321 (Abb. 98) kommt nur der Wert der Veranschaulichung der Entwurfs vor stufe von 1733 *(Hildebrandt)* zu. — Die räumlich sehr anschauliche Darstellung des Ehrenhofgitters auf einem (bereits in Anm. 147 verzeichneten) Bildnis *FC*'s im Weißen Saal der Residenz ist sachlich ungenau und geht zudem ebenfalls auf eine Vor stufe der Ausführungsform zurück (vgl. auch Anm. 342).

338 »Recueil des Ouvrages en Serrurerie que Stanislas . . . a fait poser sur la Place Royale de Nancy . . . composé et exécuté par *Jean Lamour*.« 28 Stichdarstellungen in Großfolio. Lichtdruckreproduktion: Paris o. J.

339 Die wundervollen Gatter der Verbindungstüren von der Schönborn-Kapelle zum Querschiff des Domes, entstanden 1734/5 (Baus. 355: *N* 4. VII. 34; 23. III. u. 22. V. 35; Lohm. II, 56, 61, 68).

340 Begonnen noch zu Lebzeiten *FC*'s (HKP 16. IX. 46); nur die beweglichen Flügel des Mittelteiles dürfen zu dem annähernd gültigen Stilvergleich mit den spätesten der Ehrenhofgitter beigezogen werden, siehe Anm. 385.

341 Das Ausmaß der Leistung kommt in den riesigen Ziffern des Gewichts und der Bezahlung gleicherweise zum Ausdruck. Die 1740 an *Oegg* erfolgte Bezahlung enthält den größten Posten, den die Baurchngn. überhaupt aufweisen: »für 45 388 Pfund an elf eisernen Gattern und drei Aufsätz« 28 745 fl.; die Bezahlung des Jahres 1741 von 14 972 fl. an *Oegg* enthält dann den Posten von 8071 fl. »für 12 744 Pfund an sechs eisernen Nebengattern«, die Bezahlung des Jahres 1742 (6818 fl.) enthält den Posten von 3763 fl. »an denen Aufsätzen bei dem eisernen großen Gatter«. — Durch die Finanznot des Jahres 1741 gezwungen muß *N Oegg* schon im März bedeuten, wenigstens ein Drittel seiner Leute zu entlassen, »dann man wird ihm keine so hohen Abschläg mehr bezahlen«; auch der Ausdruck *N*'s von 1745 ist charakteristisch: »dann deren Arbeit allzeit die größte Auslag machet in der Rechnung« (Baus. 355: *N* 1. III. 41; 21. III. 45; Lohm. II, 117, 158). Siehe Anm. 419 und 423.

342 Ob die farbige Fassung des Ehrenhofabschlusses noch zu Lebzeiten *FC*'s vollendet wurde, ist unklar. Die Meldung *N*'s Baus. 355: 12. VI. 46 spricht nur von dem »Modell« (also einer Teilprobe) der Anstreichung in natürlicher Steinfarbe (der Sockel und Pfeiler) und von der Anfertigung von Gerüsten zum Weißstreichen der Figuren und Urnen. Es scheint, daß erst *Greiffenklau* die farbige Fassung des Ganzen vollendet hat: Baurchng. 1750 verzeichnet Vergolderlohn »alle Insignia an denen weißen Statuen bei dem Gatterwerk vor der Residenz zu vergolden« und »Taglohn bei Anstreichung deren Statuen von der Residenz«. — Daß die teilweise Vergoldung von Anfang an beabsichtigt war, beweist die Darstellung des Ehrenhofgitters im Hintergrund eines ganzfigurigen Porträts des *FC* im Weißen Saal der Residenz (siehe Anm. 147, 337): hier sind die Mitteltore noch in (der Ausführung gegenüber) bescheidenęren, also früheren Formen gegeben, mit typisch *hildebrandt*schen Stilmerkmalen, dabei z. B. die Löwen über dem Hauptportal ganz vergoldet. — Vgl. Anm. 213.

343 St. Florian, Göttweig, Klosterneuburg u. a.

344 Siehe Anm. 268.

345 1. Alexanderzimmer (Raum 39): Plafond bez. *Lünenschloß* 1738, vielleicht das im Programm von 1735 mit »Kaiser Rudolf schafft die alten Befehdungen ab« bezeichnete Stück. Audienzsaal (Raum 38): Plafond vom Bamberger Hofmaler *Scheubel* Anfang 1740 als fertig erwähnt (Baus. 355: 1740, fol. 1—8). Zwei im Verfolg des Programms entstandene Plafonds sind zur Ausschmückung der beiden nördlichen am Kaisersaal zunächst gelegenen Zimmer verwendet worden: im 2. Alexanderzimmer (Raum 41) Erbauung des Wzbger Domes bez. *Lünenschloß* 1741, im 3. Alexanderzimmer (Raum 42) die Bauern vor dem Marienberg, bez. *Lünenschloß* 1739. — Über die Skizzen des *Lünenschloß* in Ausführung des Programms siehe Anm. 247. — Das Paradeschlafzimmer (Raum 37), zuerst und zu Byß' Lebzeiten in Angriff genommen, hat noch den ganzen Plafond dem Pinsel des Malers eingeräumt, doch hat Byß selbst nicht eine der 1735 vorgeschlagenen historischen Szenen, sondern ein lockeres Gefüge allegorischer auf den Schlaf bezüglicher Motive zur Ausführung gebracht. — Die große Galerie (an Stelle von Raum 33—35), deren Decke in Fresko, wohl am meisten der Planung von 1735 entsprechend, ausgeführt worden ist (s. Text S. 112) ist nicht erhalten. — Die zwei Plafonds ganz im Stil der Mitte der dreißiger Jahre, die in den Kölnischen Zimmern erhalten sind (s. Anm. 292),

sind doch zu gering, um hier als Vergleichsbilder beigezogen zu werden.

346 Dies wohl auch der Grund der dauernden (siehe Anm. 71) Beiziehung des Bambergischen Hofmalers *Scheubel*, der allerdings schon 1735 mit der Ausführung eines Plafonds aus dem großen Programm betraut worden war. — Daß man zu Anfang der vierziger Jahre nach einem Maler für Wzbg fahndete, scheint uns aus einer Stelle des Briefes *N*'s vom 28. IV. 42 an *FC* (Lohm. II, 129) deutlich hervorzugehen: *N* hat auf der Heimreise von Ehrenbreitstein in Heusenstamm die Kirche und die Malerei besehen und urteilt: »die Malerei ist für diese Kirch schon gut und ziemlich schön, der Maler aber nicht für hiesige Hochfürstl. Residenz«.

347 *N* spricht nach dem Tode des Byß mehrmals ausdrücklich von Aufgaben der dekorativen Ausstattung, deren Vollendung und »Betreibung« nun ihm zugefallen sei, siehe Anm. 259, 262, 273; auch Baus. 355: *N* 18. II. 39 (Lohm. II, 100): »Den Schreiner und Bildhauer was der Herr Byß seel. angegeben und in Arbeit ist, betreibe ich möglichst . . .« .

348 Baus. 355: 1740, fol. 1—8 »Herrn Obristleutnants *N* Bericht und Hochfürstl. Resolutiones die Ausstaffierung in der neuen Hochfürstl. Residenz betreffend« vom Jan. 1740 berichtet ausführlich über den Stand der Arbeit und enthält vor allemVorschläge und Anfragen über alles noch nicht endgültig »Resolvierte« (worauf *FC* in eigenhändigenRandnotizen seinenBescheid erteilt), über Hofkirche, Galerie und Paradezimmer. — Mitte Juli erfolgt eine zweite, ebenso ausführliche Aufstellung (ebda. 1740, fol. 33—41, von *N* geschrieben Wzbg 15. VII. 40, von *FC* mit Korrekturen und Randnotizen versehen 12. VIII. 40). — Solche »Unterthänigste Anfragspuncta«, dann beantwortet durch »Resoluta« *FC*'s, sind schon aus früheren Jahren erhalten, doch nicht so ausführlich wie die jetzigen und in dekorativen Dingen vielfach *Byß* zur Ausführung bestimmend (ebda. 1737, fol. 61—63, fol. 120—5; ebda. 29. V. 39 *FC* aus Bamberg).

349 Jan. 1741, als *Bossi* »mit freiden, weilen es wohl reusieren wird« am Plafond des Spiegelkabinetts arbeitet, ist die Kreuzigungsgruppe hinter dem Hochaltar noch unvollendet und wir hören (Baus. 355: *N* 8. I. 41; Lohm. II, 112), daß er diese Arbeit in der Hofkirche aufschiebt, bis die Tage länger werden und die Jahreszeit »leydendtlicher wird« und »sonsten wird er auch von den Cabinet gehindert und mit denen gedanckhen verstehret«.

350 Daten der Ausführung des 1. ALEXANDERZIMMERS siehe Zeittafel VI.

351 Daten der Ausführung des AUDIENZSAALES siehe Zeittafel VII.

352 Daten der Ausführung der GROSSEN GALERIE siehe Zeittafel VIII.

353 Für die Marmorausstattung der Galerie sind fast so ausführliche Verhandlungen wie für die Hofkirche überliefert. Anfang 1740 (Baus. 355: 1740, fol. 1—8) wird von *N* für Türgewände und -stürze, für Fensterfassungen und Lambris roter (»Achat-«) Marmor vorgeschlagen, für die Füllungen: »die Frieser von geschliffenem Glas in Achat vorgestellet, die Füllungen selber mit goldenen Zieraten hinter das Glas«, für die halbkreisförmigen Blendbögen über den Fenstern weiße oder vergoldete Stuckzieraten auf farbigem Grund; *FC* wünscht jedoch diese Fensterbögen bemalt und statt des Glaswerks natürlichen Marmor mit farbig kontrastierenden Einlagen. Sommer 1740 (ebda. fol. 33—41) wird dann die Frage der Marmorverkleidung noch ausführlicher behandelt: Lambris und Fensterspalleten von rotem (Bamberger) oder schwarzem (Schuppacher) Marmor, die Füllungen von gelbem (Bamberger) Marmor grundiert, mit »Mittelstücken« von fleischfarbenem (bayrischem) oder grauem Marmor zu inkrustieren; alle Gesimser und Einfassungen von schwarzem Stuckmarmor (*N*'s Vorschläge zur Anwendung von grünem [Tiroler] Marmor in den Füllungen und zur Hervorhebung der Zwickel über den Rundbogen durch rötlichen sind von *FC* durchstrichen). Die Nischen oder Rundungen (der Fensterbögen), die ebenfalls eine schwarzmarmorne Randfassung erhalten sollen, wünscht *FC* wiederum »zu mahlen in Harmonie des fresco gemählds und dessen architectur« (trotzdem arbeiten Juli 1741 die Stuckatoren in den Fensternischen (*N* 9. VII. 41; Lohm. II, 125), was zur Annahme zwingt, daß wenigstens die Bogengewände mit Stuckornament geziert waren). Die Gewände und Randfassungen der zwei Haupttüren sind von eben dem schwarzen und eingelegten Marmor, »wie das übrige idaeirt ist, zu verfertigen«. — Für die kleinen Füllungen sucht man 1741 im Amt Ebern aus einem Bruch bei Mürsbach im Itzgrund (Unterfranken)»bläulichenAchat« zu brechen, »von recht schönem purpurblauem mit Rot viel eingesprenkt«, kann aber, da er sehr brüchig ist, nur kleine Stücke gewinnen (*N* 25. I., 22. II., 11. u. 26. XI., 1. XII. 1741; Lohm. II, 113 f., 115 f., 125, 127). Die Farbenwirkung muß ähnlich wie an den Türgewänden des Weißen Saales (siehe Text zu Taf. 78) zu denken sein. — Die graugrüne Tapetenmalerei, die 1744 ausgeführt wird, ist als Grundierung der Hochwände zu denken, von der die bunten Gemälde in vergoldeten Stuckumrahmungen sich abheben. Sie wird Juli 1749 von *Roth* durch eine rote »Damastmalerei« ersetzt (*Spielberger* [s. Anm. 386] Bd. 6: 9. VI. 49).

354 Die Überhöhung der Fenster und Türen stellt die umgekehrte Sachlage dar wie die Zusetzung der oberen sieben Bögen am Ehrenhof, siehe Text S. 41. Dort waren die im Halbkreisbogen geschlossenen Fenster auf rechteckige Rahmungen zu verkleinern, hier sind die nach außen »normalen« Fenster im Innenraum durch Überhöhung der Nischen vergrößert. Eckert Anm. 239 verweist treffend auf das Beispiel der Bogennischen im Erdgeschoß der Hofkirche. Wie die Überhöhung derHaupttüren in der Galerie zu denken ist, dafür finden sich in der Flucht der Paradezimmer selbst Beispiele: die Türen von den Antikammern (Raum 39, 41) zum Kaisersaal, in den Antikammern von normaler Größe, sind gegen den Kaisersaal zu überhöht (dies wird Baus. 355: 1740, fol. 1—8 mit den genau gleichen Worten angeordnet, wie die Ueberhöhung der Galerietüren ebda. fol. 33—41, wo *N* die winklige oder »gebogene«

Ausgleichung der Nischentiefe zur Wandfläche unter Beigabe von Profilskizzen zur Entscheidung stellt und *FC* die gebogene Ausgleichung befiehlt). Die Wandaufsätze über den Türen der Galerie sind, was den Umriß betrifft, rechteckig und Supraporten umschließend zu denken. Die überhöhten Fensterumrahmungen der Galerie waren dagegen im Halbrund geschlossen.

355 SPIEGELKABINETT. Der Wortlaut des Briefes des *Byβ* (Baus. 355: 30. XII. 36) an *FC* enthält ausführliche und z. T. anschauliche Erläuterungen zu dem Riß sowie anschließende Detailvorschläge:
»Ew. Hochfürstl. Gnaden übersende hierbei untertänigst den durch Bleistift von mir gnädigst verlangten Riß zu Dero hiesigen großen Cabinet, es scheinet zwar diese Hälfte, wenn sie allein gesehen würdt, etwas ungleich, wenn aber alle vier Wänd gegeneinander gehalten und betrachtet werden, kommet schon alles regulier heraus, es seyndt über das Kreuz vier gleiche Spiegel samt deren Aufsätz und deren 4 gleiche Malerei, und weilen Ihro Hochfürstl. Gnaden sich gnädigst haben vernehmen lassen, 4 dergleichen Stückel Malerei, wie ich schon 2 gemacht habe, hineinzubringen, also habe solche in etwas angeordnet ... ich war zwar anfangs der Meinung, außenherum bei denen Spiegeln einige Figuren mit denen Zugehörungen zu setzen, allein weilen andere Malereien dahinein kommen sollten, scheinete mir, daß zu viel und extentirte Malereien nit so wohl kummeten als wann einige wohl komponierte Stuck, welche auch viel sauberer zu machen wären als solche zerstreute Sachen ... ist auch eine andere Einrichtung zu erwählen gemacht, allwo unterschiedliche schöne Urnen, Statuen, Porcelain, welche ohnedem schon vorhanden oder anstatt deren andere schöne Vasi von sonderbarer Art gemacht oder dahin gestellet werden, die oben auf dem Gesims sitzende Kindel und andere 4 Figuren samt denen Bustis wären von weißem Gipsmarmor, wie der Stukkator Bossi die Prob davon gewiesen, zu machen. Die übrigen in den Gesims befindende Ovalen können von Bassorilief oder Malereien sein, in der Decken ist ein Spiegel mit Zieraten, welchen 4 Figuren halten, die Zieraten untenherum könnten nun von Spiegel oder gefärbtem Glas zwischen Stuckator- oder geschnitzelter oder gegossener Arbeit sein, wie solche dermahlen in die Hochfürstl. Wohnzimmer unter Handen sein, gemacht werden ...« Der als Abb. 84 wiedergegebene Riß, der möglicherweise (siehe Anm. 294) eine der frühesten Ideen zur Ausstattung des Großen Kabinetts darstellt, kann mit diesem Bleistiftriß des *Byβ* nicht identisch sein. *FC* antwortet dem *Byβ* 8. II. 37 auf die Rißsendung, will die Wände »mit Figuren, Raritäten etc. besetzen« und erörtert noch die Frage der »Bemalung« des Plafonds.

356 Daten der Ausführung des Spiegelkabinetts siehe Zeittafel IX.

357 UB Del. 3, Bl. 19 ein anscheinend etwas früherer Entwurf des *W. Auvera*, die ganze den Fenstern gegenüberliegende Breitwand mit dem Kamin und Aufsatz darüber darstellend, in den beiden Wandfeldern rechts und links vom Kamin verschiedene Vorschläge und in jedem Wandfeld wieder zwei Alternativen gebend, Bleistift, goldgelb und rosa getuscht. Der größere, kompliziertere und (besonders in der Innenzeichnung der Felder) weiter durchgeführte, der Ausführung nähere Entwurf des *W. Auvera*, Del. 3, Bl. 28, ebenfalls Bleistift, goldgelb und rosa getuscht, ist als Abb. 101 wiedergegeben. Auch zu dem Figurenwerk der Hinterglasmalerei sind einige eigenhändige Einzelentwürfe des *W. Auvera* erhalten, z. B. WHM 125, Bl. 187, 188: lavierte Federzeichnungen in großem Format, einschenkender Affe, »Indianerin«, rauchender »Indianer«.

358 Die Stuckdecke des Audienzsaales (Thronsaales, siehe Taf. 140, der Entwurf UB Del. 3, Bl. 27, Federzeichnung grau und gelb getuscht, abgeb. Taf. 139) weist die allernächsten stilistischen Analogien zu den Stuckaturen im Inneren der Oratorien (Taf. 74) und weiterhin auch zu der Ornamentik im Erdgeschoß der Hofkirche auf. Die Stufe der Umbildung des federartig-strähnig gereihten Blattwerks zum frühesten Rocaille insbesondere ist genau die gleiche. Diese stilkritische Erkenntnis wird bestätigt durch den Wortlaut des 5. I. 41 mit *Bossi* (über das, was 24. IV. 40 »zu verfertigen angegeben« worden war) geschlossenen Kontrakts: die Zieraten im Inneren der Oratorien, die Decke des Audienzzimmers, die mit 370 Reichstalern bezahlt wird, und der Schmuck der Erdgeschoßfenster der Kirche müssen fast gleichzeitig 1740 entstanden sein.

359 »Rauher Saal« (vom rauhen Bewurf) wird die unfertige Raumschale des späteren Kaisersaales unter *Ingelheim* genannt (siehe Anm. 387, Spielberger Bd. 1: 27. VIII. 47). Die nördliche und südliche Gartenzimmerflucht verbindet seit 1741 ein gedeckter Gang: Baus. 355: *N* 9. VII. 41 (Lohm. II, 124) »der gedeckte Gang durch den Hauptsaal wird in zwei Tagen auch fertig, um von denen Zimmern oder Anticammern in die Neue Zimmer verschlossener man kommen könne, wie Ew. Hochfürstl. Gnaden gnädigste Intention gewesen und mir gnädigst anbefohlen werden«.

360 Die Aktenmeldungen über die Tätigkeit 1744—6 in den NEUEN ZIMMERN siehe Zeittafel X. — Über die Fortsetzung der Arbeiten unter *Greiffenklau* s. Text S. 126 f. und Anm. 407 ff. — Über die Vollendung der nördlichen Paradezimmerflucht unter *Seinsheim* s. Text S. 134 u. Anm. 438 ff.

361 In den Anordnungen von 1740 (Baus. 355: Resolutiones 1740, fol. 1—8 und Puncta ebda. fol. 33—41) spielt noch fourniertes Holzwerk mit Vergoldung die größte Rolle; insbesondere ist eine Anordnung *FC*'s in den Resolutiones für das Cabinet, also für eben jenen Raum, den man wenige Monate später als Spiegelkabinett in einem ganz anderen (im Sinne der Wandlung des Farbengeschmackes für die vierziger Jahre so charakteristischen) Gewand auszustatten begann, bezeichnend: »die langen Wände ... mit neu erfundenem Zeug oder Spallier und weilen das Taflen und fournir die grande mode, schön in Holz eingelegt und zu inventiren sein werden ...«. Auch die ordinari Zimmer gegen den Rennweg werden 1745 noch braun und gold bestimmt und ausgeführt.

362 1723 bietet *FC* seinem Bruder *JPF* in Wzbg aus Wien ALEXANDERGOBELINS zum Kauf an. *JPF* antwortet darauf 28. XI. 23 (Archiv Wiesentheid, Korresp. zw. *JPF* und *FC* 1719 ff.; Boll):
»Die Tapeten, wovon darin gemeldet ist, wann sie, wie Ew. Gnaden erwähnen, um einen leidentlichen Preis zu haben wären, wären mir zwar schon anständig, gleichwie ich aber zuvorderst zu wissen nötig hätte, von was für einer Höhe und Breite dieselbe seien, um urteilen zu können, ob sie in die Zimmer von 21 ½ Schuch meines neuen Baues möchten zu gebrauchen sein. Sodann weil ich ohnedem auch allbereits sehr saubere Tapeten habe, welche die Geschichten des König Alexander vorstellen, denen vielleicht die anderen gleich sein möchten, als wäre gut, wann ich wenigstens ein Stuck davon zu sehen haben könnte.«
Die »Anweisung für 1738« (siehe Anm. 303) enthält unter Punkt »7, Paradezimmer« die Stelle: »die Teppich seyndt die von Wien gekommene Tapeten von Alexandro, wann es kleket, in allen drei Zimmern zuzurichten, wo nicht, so ist die Maß zu nehmen, um selbe zum Schlafzimmer von Berlin kommen zu lassen.«
Dem Brief *N*'s an *FC* vom 11. IV. 45 liegt ein »Untertänigster Bericht« von *Pirot*s Hand bei, der folgende Stelle enthält: »dahero auch die zwei kleine gemalte Stuck, welche an die Tapeten in die Neue Residenz gegen den großen Saal linker Hand über angestücket werden, nit hinlänglich genug an Arbeit . . . dahero es ohne untertänigste Maßgebung höchst nötig sei, die Wiener Tapeten vorzunehmen, inmaßen ohnedem ein Vierteljahr daraufgehet bis solche anzustückende Malerei fertig sein, so wäre meine untertänigste Maßgebung, die Maß von denen Wiener Tapeten mit nacher Bamberg zu nehmen, damit eine Hochfürstl. Gnaden selbsten in hoher Person dero hohe Gedanken ordiniren könnten, sonsten ich mitsambt meinen Leuten ohne Arbeit sein müßte, jedoch müßte ich solches dem *Scheubel* expliziren, dann ich ohne Zweifel mit aller Arbeit bis August oder höchstens September fertig bin«. Im Brief vom 22. VI. 45 aus Seehof befiehlt *FC* unter Punkt 5: »Für die Neuen Zimmer müßte man auf Möblierung mit Tapeten . . . denken und bei Hof noch auf dem Schloß vorrätige schöne . . . zu denken sein«. *N* meldet dann 5. VIII. 45 (Lohm. II, 166), daß er *Pirot* »die Commission gegeben mit Aufhängen der Tapeten . . . welches er sicher tun wird«. In der »Specification« seiner Arbeiten unter *FC* und *Ingelheim* vom 14. III. 49 (siehe Anm. 282) verzeichnet *Pirot*, daß er »ein großes Stück an die Alexandrische Tapeten angestücket, auch zwei kleine Stück . . ., dann . . . zwei kleine Stück ebenfalls, . . . auch ein größeres Stück noch an diesen Tapeten angesetzt, sonsten hätte man alle diese Stück nit brauchen können in diese Zimmer gegen den Garten dahier«. März bis Mai 1750 werden dann »die Alexandrinische Tapeten (die vermutlich *Ingelheim* entführt hatte) in denen Fürst-Ingelheimischen Zimmern abgerissen und in die Neue Staatszimmer (nur in den beiden Räumen 41 u. 42) aufgehänget u. festgemacht (*Spielberger* [siehe Anm. 386] Bd. 6: März 1750).

363 WEISSER SAAL. Der eigenhändige Entwurf des *Antonio Bossi* für die Stuckaturaufsätze über den Kaminen, Del. 3, Bl. 71—72 (Abb. 103) weist in den großen Flächenspiegel eingeschrieben die Worte auf »6 ½ Schuh hoch, 4 Schuh breit Portrait«. *FC* hatte (Baus. 355: Monita 27. VII. 44) dort Stuckreliefs gewünscht: »Über die 2 Camins, welche man mit Marmorsimbs bis oben einfassen und von geschliffenen basso relievo weiß, 2 Historien über den Camin machen könnte . . .«, nämlich Samson dem Löwen den Honig aus dem Rachen nehmend und Herkules mit der Hydra (vgl. den plastischen Schmuck des Ehrenhofgitters, Anm. 336). Damals war der Entwurf des *Bossi* noch nicht entstanden, der erst Aug.-Sept. 1744 erwähnt wird (ebda. *N* 23. VIII. u. 2. IX. 44; Lohm. II, 146); auch im Dez. 1744 sind »die pas Releven über den Caminern noch nicht gemacht« (*N* 20. XII. 44) und dann ganz unterblieben, wohl auch keine Gemälde eingesetzt worden. Unsere Taf. 82 gibt den Zustand mit den leeren Füllungsflächen, der bis 1921 bestand; neuerdings hat man Spiegel in die beiden Füllungsflächen eingesetzt.

364 *FC* wünscht in den Monita 27. VII. 44 in der Salle des Gardes möglichst »alles glatt . . . maßen unter real Zimmern und . . . ordinari Zimmern ein Unterschied sein muß«. Mit dem Raum- und zweifellos auch mit dem Farbenkontrast zwischen dem Weißen Saal und dem Hauptsaal ist also ohne Zweifel von Anfang an künstlerisch gerechnet worden. »Weißer Saal« heißt der Raum schon i. d. Baurechng. 1756.

365 Die Ausführungsdaten der Ausstattung des Weißen Saales siehe Zeittafel XI.

366 Schon die Stuckierung der Schloßkirche von Werneck (in Verteilung, Einzelformung und Sinn ein Höhepunkt im Lebenswerk des *Antonio Bossi* und eine der großartigsten Stuckaturleistungen des deutschen 18. Jahrh. überhaupt), zweifellos noch 1745 entstanden (nachdem schon Herbst 1744 mit handwerklicher Vorarbeit begonnen worden war, Baus. 355: *N* 23. VIII. u. 18. X. 44; 23. u. 30. V. 45; Lohm. II, 145, 150, 164 f.), zeigt den Künstler trotz aller stellenweisen Häufungen wieder zum »normalen Ausmaß der Kleinform« zurückgekehrt, vor allem in einer weisen Wahl verschiedener Reliefhöhen und Temperamentgrade im Dienste eines geradezu musikalisch modifizierten Aufbaus. Das grandiose Fortissimo an den oberen Pilasterendigungen und Gewölbebögen aber wäre ohne das Erlebnis der Arbeit im Weißen Saal in Wzbg nicht denkbar. — Über die neue Art- und Stilstufe, welche die Stuckatur des Gartensaales von 1749 darstellt, siehe Text S. 126 u. Anm. 403.

367 HAUPTSTIEGE. Daß der ursprüngliche Plan eine umfängliche Beteiligung des *Antonio Bossi* an der Ausstattung des Treppenhausraumes vorsah, scheint aus folgenden Aktenstellen hervorzugehen: Baus. 355: *N* 18. X. 44 »da auch das Gerüst an der Hauptstiegen fertig, allda mit den *Bossi* anfangen werden«; *N* 20. XII. 44 »von Stukkador ist zwar noch nichts an der Hauptstiegen angefangen, wohl aber die gerister umb herumb« (Lohm. II, 149, 151). *Bossi*, erst Dez. 1744 im Weißen Saal (siehe Zeittaf. XI) fertig, erledigt unmittelbar anschließend die noch

ausstehenden Arbeiten in den Neuen Zimmern (siehe Zeittaf. X) und geht dann nach Werneck (siehe Anm. 366). Herbst 1745 und Juni 1746 ist er an den Fensterspaletten in den Neuen Zimmern tätig (siehe Zeittaf. X). Gleichzeitig muß er im Treppenhaus zu arbeiten begonnen haben: Abschlagszahlungen, die ihm am 2. VI. (72 fl.) und am 1. VII. 1746 (144 fl.) für Arbeit an der Hauptstiege verabfolgt worden waren, erscheinen 1751—8 immer wieder vorgetragen in den Baurechngn. (Abschläge; die einmalige Angabe »1756« in der Baurechng. 1759 ist ein Schreibfehler); seine Arbeit, kaum begonnen, muß also beimTode *FC*'s abgebrochen worden sein. Die »4 Eckstuckh . . . über dem Hauptgesims«, die heute noch vorhanden sind, sind von ihm 1753 geschaffen und Baurchng. 1753 mit 300 fl. bezahlt.

368 Die Entstehungsdaten desTreppenhauses gibt Zeittafel XII. Genaueres über *Bossis* kurze Tätigkeit 1746 im Treppenhaus siehe Anm. 367. Über die Tätigkeit der Bildhauer geben die folgenden Aktenstellen Aufschluß: Baus. 355: *FC* Monita 27. VII. 44 »von hier an die Hauptstiegen zu gehen, wo alles . . . solide ohne viel Zieraten etc. zu machen ist, wie vor dem Jahr befohlen worden, und ist zu pressiren« und »wann mit dem Bildhauer beim Eisernen Gatter alles instand, so ist . . . auf die Hauptstiegen und an das Vestibulum sich mit denen termes und quadratur in dem Plafond mit starken architectur Stükken sich zu machen«. Ebda. *N* 18. X. 44 (Lohm. II, 150) »und weilen auch der Bildhauer an denen Figuren bei den Gatterwerk fertig, in den unteren vestibil anfangen wird und die Steinhauer die rauhe Bossenquader in ihre Füllungen zu hauen, wie nicht weniger an den Fußgesimbs arbeiten werden«. Ebda. *FC* Monita 18. V. 45 »so folget, daß oben am Ausgang der Hauptstiegen mit sauberen Platten beleget werde, damit man mit den Schuhen nit alle Unsauberkeit in den Speissaal und andere Zimmer hineintraget. 9) Die Bildhauer an der Hauptstiegen, die Füllungen und Verzierungen machen, und bei guter Zeit glaublich fertig würden werden, damit die Hauptstiegen möge allenfalls gebrauchet werden können, somit 10) das untere Geschoß vestibulum und die Einfahrt mit starken Randersackerer Platten über das Kreuz zu legen und Stufen darein zu hauen, damit die Pferd hafften können, folgsam die Vortreppen zwischen denen Säulen und Pfeilern auch geleget werden mögen, also ist auch zu sorgen, damit die termes in dem Vestibulo, Stuccator etc. auch besorget werden noch vor Herbst, wann's möglich sein kann«: inzwischen sind also die Dekorationsentwürfe des *W. Auvera*, die ja 1744 und 45 datiert sind (siehe Anm. 372), entstanden. Jedoch schon im Juni drängt *FC*, um auf jeden Fall die Gebrauchsfertigkeit von Stiege und Gastzimmern bis zum Herbst (Gäste zur Kaiserwahl!) zu erzwingen, vor allem auf Fertigstellung des Plattenbelags aller in Betracht kommenden Räumlichkeiten, künstlerisch aber auf interimistische Ausstattung: ebda. 22. VI. 45 »daß auf der Stiegen und in denen Gängen, wann auch nicht auf Urnen oder in sonstiger ganzer Schönheit Laternen könnten verfertiget werden, wenigstens man doch auf dreieckigte und glaserne Laterner, welche nur vergoldet würden, zur Notdurft gedenken könnte, nach der Art wie zu Schönborn ist gemacht worden« und *N* verspricht, die »einsweilige Ordnung« auf den Termin zu erzwingen (ebda. *N* 16. u. 27. VI. 45; Lohm. II, 165 f.). Aus den Baurechngn. geht hervor, daß dort ausführend tätig waren: 1745 »*Ferdinand Ditz*« (Abschlagszahlungen 110 fl. am 30. V. u. 30. VII. 45) sowie vor allem 1745, 46, 49 und 53 *W. Auvera* (1600 fl. Abschlag, bezahlt 2. X. 45 — 11. (4.) XI. 46, vorgetragen Baurechngn. 1747 ff.; 200 fl. Abschlag bezahlt 22. VIII. 49; 120 fl. Abschlag bezahlt 24. XI. 49; 200 fl. Abschlag bezahlt 28. I. 54 »laut besonderer Resolution«; Baurechng. 1754 die gesamte Summe u. a. »für angefangene aber noch nicht ausgemachte Bildhauerarbeit an der neuen Residenzhauptstiegen« verrechnet mit dem Vermerk: »und sollen annoch 1000 fl. nach hergestellter völliger Arbeit zu Complirung der ganzen Forderung nachgezahlt werden«; die Baurechng. 1761 verzeichnet dann »434 fl. seyndt für die in die Hochfürstl. Residenz an der Hauptstiegen und Vestibulo schon vor 8 oder 9 Jahren (d. i. ebenfalls 1753!) verfertigte Bildhauerarbeit denen *Auvera* zahlt worden«). Auch die Bildhauerarbeit bricht also mit *FC*'s Tode ab, wird von *Greiffenklau* 1749 wieder aufgenommen (s. Text S. 124 ff. und Anm. 397, 418), ist aber auch 1754 beim Tode *Greiffenklaus* wohl noch nicht »vollendet«.

369 Baus. 355: *N* 20. XII. 44 (Lohm. II, 151).

370 Baus. 355: *N* 27. VI. 45 (Lohm. II, 166). Im Juli bzw. September 1745 waren dann *Franz von Lothringen* und Kaiserin *Maria Theresia* in Wzbg zu Gaste. Aber es ist kulturgeschichtlich interessant, dem ganzen ungeheueren Aufwand, unter dem die Paradegastzimmer der Wzbger Residenz entstanden sind, und dem Ewigkeitswert der Kunstwerke, die wir heute in dieser riesigen Raumflucht der Gartenfront bewundern, den minimalen äußeren Erfolg ihrer eigentlichen Zwecksetzung, d. i. die Dauer des Aufenthaltes der Kaiserlichen Majestäten gegenüberzustellen. Gropp, Wirtzburgische Chronik II, fol. 470, 489, 588 ff. berichtet ausführlich über die hohen Besuche, die der Residenz und Wzbg damals zuteil geworden sind: am 2. Juli 1745 abends kam Großherzog *Franz von Toskana*, Gemahl der Königin von Böhmen und Ungarn, in Wzbg an und begab sich in die Residenz; *FC*, zur Stunde in Bamberg, fuhr auf diese Nachricht sofort ab und kam am 3. Juli abends an; *Franz* verließ Wzbg am 4. nachmittags wieder (seine Wahl in Frankfurt erfolgte 13. IX. 45). Am 20. Sept. 1745 kam *Maria Theresia* von Nürnberg her, von *FC* eigens eingeladen, nach Wzbg, am Neutor von Universität und Magistrat, in der Residenz von *FC* und dem gesamten Domkapitel empfangen; *FC* verbrachte einige Zeit mit ihr in dem »für sie zubereiteten Cabinet«; am nächsten Morgen früh ¼4 Uhr hörte sie die Messe in der Hofkirche und verließ schon ½5 Uhr früh Wzbg gegen Frankfurt zu. Vom 25. bis 27. Sept. 1745 besuchte *Charlotte*, Prinzessin von Lothringen, Schwester *Franz I.*, Wzbg, ebenfalls auf der Fahrt nach Frankfurt, zur Krönung ihres Bruders. Zwischen 8. u. 20. Juli 1746 war der kriegerische Bruder Franz I., Herzog *Karl von Lothringen*, bei *FC* zu Besuch (er besuchte als Gouverneur der Niederlande 16. IV. 1749 dann auch *Greiffenklau*).

371 Siehe Text S. 132 und Anm. 431 ff., bes. 435.

372 WHM 126, Bl. 5, 30—38. Federzeichnungen sepia und lichtgrün laviert, auf großen Blättern, 50 : 70 cm. Sie sind von *W. Auvera*s eigener Hand beschriftet: Bl. 38, »B, 1, stellet vor die erste Musen Clio als die Vorsteherin der Histori«; Bl. 36, »C, 2, stellet vor die Polymnia so vor allem in der Memoria excelliret«, bez. 1545 (= 1745?); Bl. 34, »D, 3, stellt vor die Calliope so die Vorsteherin der Retoric ist undt des Carminis Heroicis«; Bl. 30, »4, Melpomene alß die Vorsteherin der sing Kunst, welche auch Trauer Spiel vorstellet«; Bl. 35, »F, 5, Thalia alß die Vorsteherin der Geometri, so auch lustige Spielen vorstellet«, bez. 1744; Bl. 37, »G, 6, Erato alß die Vorsteherin der Poetic stellet auch libß Carmina vor und lobßsprüch«; Bl. 5, »7, Euterpe, die Vorsteherin der Music so mit blaßenden instrumenten gemacht wird«; Bl. 34, »8, Terpsichore stehet vor der zitter und choris«; Bl. 31, »K, 9, Uranie die Vorsteherin der Astrologie«; Bl. 33, »A, ist der riß des über dem ersten aufftritt der mittleren stigen stehenden ersten bogenß, undt stellet vor das geflügelte pferd Pegasus, welches mit den hindern huff den bronen Hüpocrene eröffnet, auff beiden seithen pallas und Apollo«. — Bl. 38 = Abb. 104; es weist innerhalb des Bogens die Bleistiftzeichnung (in der Mitte leicht angetuscht) der geplanten ornamentalen Balustrade mit Laterne auf; zu den Laternen ist noch eine eigene köstliche Entwurfskizze WHM 127, Bl. 192 erhalten.

373 Wäre sie zur Ausführung gekommen, sie wäre der kostbare Zeuge des eigentlichen Höhepunktes des deutschen Rocaille unter den in plastischer Ornamentik ausgeführten Balustraden, deren erhaltene zumeist den Stil des Vorrokoko (siehe Anm. 374) oder aber eine Spätstufe des Rokoko (siehe Anm. 375) repräsentieren (selbst die Dachbalustrade am Ehrenhof, Taf. 34, steht unmittelbar vor der Grenze des eigentlichen Rocaille). Daß diese köstliche Planung bereits unter *FC* fiel und an ihrer Statt eine Balusterbrüstung beschlossen und begonnen wurde (siehe Text S. 123 und Anm. 390), ist wohl eine Folge der Ende 1744 bis Anfang 1745 aufs schlimmste sich geltend machenden Finanznot (Anm. 382). Vgl. auch Anm. 418.

374 Österreichische oder österreichisch beeinflußte BRÜSTUNGEN IN ORNAMENTPLASTIK: Frühe Form (plastisches Bandwerk fast noch ohne Laub): Siegmundsschwemme beim Neutor in Salzburg, Balkon- und Treppengeländer des Palais Questenberg-Kaunitz in Wien (Johannesgasse 5), reines Bandwerk auch Treppengeländer im Stift Seitenstetten.
Hildebrandtkreis: Treppenbrüstung im Schönbornschen Gartenpalast (Laudongasse; von Hildebrandt 1706 für *FC* erbaut!) und im Palais Daun-Kinsky an der Freyung in Wien sowie im Schloß Mirabell in Salzburg. — Vgl. Treppengeländer im Lichtensteinschen Stadtpalast und Balkonbrüstung Himmelpfortgasse 13 in Wien, Treppengeländer in Schloß Milotitz, Kapellenbrüstung aus Schloß Poysdorf im Niederösterr. Landesmuseum, Altarschranken in der Piaristenkirche in Horn, Stephanskirche in Eggenburg, vor allem aber ornamentierte Brüstung um die Dreifaltigkeitssäule in Stift Heiligenkreuz bei Wien, ein Werk *Giuliani*s von 1730, das von direktem Einfluß auf *W. Auvera* gewesen sein kann; vgl. Anm. 321. (Die österr. Stücke meist Phot. Reiffenstein.)
Auch in Franken finden sich schon vor *W. Auvera* österreichisch beeinflußte Bildungen dieser Art: das durchbrochene Geländer der Vortreppe auf einem Entwurf zu einem Gartenpavillon für Kloster Ebrach UB Del. 1, Bl. 27; das prächtige Stiegengeländer aus dem Fichtelschen Hause in Wzbg (Bronnbachergasse 8), jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg, Abguß im Treppenhaus des LM.
Die Dachbalustrade der Ehrenhofportalwand der Residenz (siehe Abb. 97 und Taf. 34) stellt die Verarbeitung dieser Wienerischen Einflüsse durch *W. Auvera* um 1740 unter den ausgeführten Stücken am glänzendsten und persönlichsten dar. — Ornamentierte Brüstungen einfacherer Art, zum Teil Vorlage für die (auf Taf. 199 f. wiedergegebenen) Nebentreppengeländer der Wzbger Residenz, finden sich Del. 3, Bl. 122 u. 122v.

375 Über die Trierer Palasttreppe 1759 s. Lohmeyer, Seiz S. 93 f., Abb. 31, Taf. VI; Stoessel, Ferd. Tietz, S. 66 ff. und Fig. 7, 8; gute Abbildung auch bei Baer, Deutsche Wohn- und Festräume aus sechs Jahrhunderten (Bauformenbibliothek VI), S. 171 u. 170 (Detail der Treppenschachtwände).
Ein Vergleich der *Auvera*-Entwürfe für die Haupttreppe, der Gesamtdisposition der Felder an den Wänden des Treppenschachtes (Abb. 73 f.) sowohl wie der Idee der Dekoration, nämlich der Flachreliefs zwischen leicht vorspringenden senkrechten Lisenen, und endlich einzelner Details der Umrahmung der bildlichen Reliefs mit zügig gedehnten Rocailleschnörkeln und des geschwungenen Profils der Grenzsockel der ornamentierten Brüstung (Abb. 104) mit dem Entsprechenden an der Trierer Palasttreppe (insbes. Baer, Abb. 170) macht viel Verwandtschaft offenbar (das Motiv der Wanddurchbrechung freilich fehlt in Trier vollkommen). Nimmt man dazu, daß *Tietz* unmittelbar nach der Entstehung der *Auvera*-Entwürfe am Beginn der Ausführungsarbeiten an Ort und Stelle mitgearbeitet hat (siehe Anm. 368), so wird man vom Vorhandensein tatsächlicher historischer Verknüpfungen überzeugt sein. Vielleicht liegen hier auch innere Zusammenhänge dafür, daß *Tietz* später noch einmal in Beziehungen zur Wzbger Haupttreppe treten sollte: 1763 unter *Seinsheim* war er zur Vollendung der Ausstattung vorgeschlagen (siehe Anm. 429).

376 Siehe Anm. 367, 368 u. Zeittaf. XII.

377 Siehe Text S. 133 u. Anm. 435.

378 *Greiffenklau*s Tätigkeit ist nicht nur äußerlich Vollendung des wichtigsten von *FC* Hinterlassenen: die Vollendung der Gittertore (siehe Anm. 398 f. u. 419 f.), die Weiterarbeit im Treppenhaus (siehe Anm. 416 ff.), die Weiterplanung an dem großen Komplex der Nebenbauten auf dem Probsthausen-Gelände (siehe Anm. 143, 483), die Vollendung des Gartensaales (siehe Anm. 400 ff.) und sogar des Kaisersaales (siehe Anm. 405 f., 411 ff., bes. 413) war durch mehr oder weniger weit gediehene Ansätze, die sich deutlich auf die *FC*-Zeit zurückführen lassen, auch rein künstlerisch-formal mehr oder weniger »festgelegt«. Im Sinne des Stilfortschrittes kam freilich bei der Aus-

stattung der Innenräume viel selbständige neue Leistung »hinzu«.

379 *Adam Friedrich von Seinsheim* war mit *FC* sogar nahe blutsverwandt: er war sein Neffe. Unter *FC* war er für dessen künstlerische Unternehmungen vielfach mittätig bemüht, auch für Wzbg, besonders 1742 als Gesandter und Kaiserlicher Rat in den Niederlanden (Haag), wo er die Freigabe der unter mancherlei Zwischenfällen auf dem Seeweg über Gibraltar gelieferten Marmorstatuen aus Massa Carrara erwirkte (siehe Anm. 314); Briefwechsel zwischen ihm und FC hierüber Baus. 355: 14. VIII. 42 bis 23. X. 43). Über seine Stellung als Vorsitzender der Wzbger Hofkammer seit 1748 und über seine der Art und Begabung *FC*'s verwandte Lebensanschauung, Freimütigkeit, Gesellschaftsfreude und Kunstliebe siehe Stoessel, Tietz, S. 29 und Anm. 40. Eine nicht in allen Punkten aufschlußreiche Biographie des *A. F. v. S.* findet sich bei E. von Fugger, Die Seinsheims und ihre Zeit, München 1893, S. 234—40.

380 Siehe Anm. 359. Über den Anteil einzelner noch wirksamer Formungsgedanken aus der *FC*-Zeit an der Ausstattung unter *Greiffenklau* siehe Anm. 413. Man möchte geneigt sein, das Überspringen dieser Hauptaufaufgabe auch auf einen inneren Grund, nämlich das Fehlen des überragenden Malers seit *Byß*' Tode (siehe Anm. 346) zurückzuführen. Zwanglos aber ergibt sich die Sachlage, daß die Ausstattung des Hauptsaales für zuletzt aufbehalten wurde und daß der Tod *FC*'s schon die Arbeiten im Treppenhaus nicht über den Anfang hinausgedeihen ließ; vgl. Anm. 405.

381 Über die Ausstattung der »ordinari Zimmer gegen den Rennweg«, also am Nordosteck des Baues, vgl. Text S. 116. Daß diese Raumgruppe schon auch die Zimmer an der Nordfront vom Eck bis zum Nordoval (Raum 49—52) umfaßte, beweisen Deckenstuckaturen von der Hand des *Antonio Bossi*, die den allernächsten Stilzusammenhang mit denen des Weißen Saales zeigen, also 1744—45 entstanden sein müssen: sehr reizvolle ausgedehnte Mittel-»Rosetten« in den Räumen 49 und 50. Auch die einfache Braunholztäfelung mit dem einfachen (d. i. ornamentlosen) Messingbeschläg, die die Räume 42 mit 48 aufweisen, entstammt der *FC*-Zeit. — Im Zusammenhang damit ist beachtenswert, daß die Stuckaturen außerhalb des flächigen Rahmenzuges an der Decke des Souperzimmers (Taf. 148) und zweifellos auch (vgl. dieselben Bildungen in den Fenstergewänden des Kaisersaals und die Kartuschen mit Springbrunnen im Gartensaal!) die kleine Mittelrosette sowie wahrscheinlich Teile der Atlanten mit Rocaillewerk über den Eckkartuschen an der Decke des Teezimmers (Taf. 149) noch von *Antonio Bossi* stammen müssen.

382 Trotzdem *FC*, auch entgegen allen Bemühungen des ihm so nahestehenden Wien, stets in weiser Neutralität verharrte, drohen die Kriegsjahre doch mehrmals eine Stockung des Residenzbaues und alles dessen, was damit zusammenhängt, herbeizuführen: 1734 (siehe Text S. 47 und Eckert S. 112); 1741 verschuldet die »Einstellung des Bauwesens« (siehe Text S. 49 sowie Eckert S. 121) die lange Stockung im Abschluß des Rohbaues, während die südlichen Paradezimmer »nicht ausgesetzt« werden (Baus. 355: *FC* 7. III. 41). Von Herbst 1744 an aber ist der Zwang zur Sparsamkeit so stark, daß bei der Ausstattung der Neuen Zimmer (s. Text S. 116) die Verbilligung im Material selbst für *FC* Selbstverständlichkeit wird; den Winter über bis März 1745 will *FC* alle Mauer- und Handwerksarbeit »absolute eingestellet wissen, herentgegen die Künstler-Arbeit gemächlich kann fortgesetzt werden« (ebda. 16. XII. 44, übrigens ein Schlaglicht auf das Verhältnis der Entlohnung von künstlerischer und rein handwerksmäßiger Arbeit!); Vorschläge zum Platzausbau werden an der gleichen Stelle mit dem Vermerk »differatur« beantwortet (siehe Anm. 147); am 19. III. 45 hören wir wieder in einem Brief *FC*'s, daß er sich entschlossen habe, das Bauwesen in Wzbg und Werneck einzustellen, so daß monatlich nur 1000 fl. für die Residenz verbraucht werden dürfen, und wiederum 2. IV. 45, daß »bei dem bedauerlich fortandauernden und immer weiter um sich greifenden Kriegsunwesen« vor allem anderen der Fortificationsbau betrieben werden müsse. — Dies alles aber erscheint von geringer Einwirkung gegenüber der Teuerung und kunstfeindlichen Sparsamkeit, die unter *Seinsheim* (der im Siebenjährigen Krieg auf die Seite der Gegner *Friedrichs des Großen* getreten war und dessen Länder den Einfall der Preußen zu erdulden hatten, siehe auch Stoessel, Tietz, S. 30) herrschte und vor allem zum Nachteil des *Joh. Gg. Oegg* und der Haupttreppenausstattung ausschlug, siehe Text S. 131 f. und Anm. 423, 431.

383 Der Relativsatz, »der bereits 1739 in einem Vertrag allgemein formuliert worden war«, ist zu streichen. Er fußte auf einer Behauptung des *Oegg*-Monographen Schuett, für deren Richtigkeit wir bei unseren eigenen Aktenstudien keinerlei Belege feststellen konnten: weder der Wortlaut des Vertrages mit *Oegg* über das Ehrenhofgitter vom 2. VI. 39 (KAW Admin. V 10517) noch die Hofkammerberichte über den Abschluß dieses Vertrages (HKP 1., 2., 22. VI. 39) enthalten eine Stelle von Beweiskraft, daß damals die Planung anderer Gitter außer dem Ehrenhofabschluß schon genauer umrissen oder gar vertragsmäßig festgelegt worden sei. Die Bemerkung *N*'s HKP 2. VI. 39, daß »inner fünf Wochen noch vier andere Gitter fertig werden sollen«, bezieht sich eindeutig auf Nebengitter des Ehrenhofabschlusses; der Wortlaut des Akkords vom 2. VI. 39 und der Bericht über ihn HKP 22. VI. 39 betonen den Preis von 9 ½ Batzen für das Pfund der Kunstschmiedearbeit mit dem Zusatz »nebst der ferner auf sich bestehenden Gelegenheit und Freiheit«. Unter Zitierung dieser Stelle bezieht sich *Oegg* HKP 16. IX. 1746 auf den Kontrakt von 1739: der Preisbildung halber; ein Akkord für die Gitter der drei Einfahrtsportale und bei der Hofkirche (Gartentor, siehe Anm. 385) scheint überhaupt zu Lebzeiten *FC*'s (trotzdem sie begonnen wurden) nicht mehr abgeschlossen worden zu sein.

384 Schon im Frühjahr 1745 muß *Oegg* unmittelbar vor dem Beginn der »großen Torgatter« gestanden haben (darunter müssen die Gitter in den Einfahrtsportalen und vielleicht auch die der Sala Terrena, zumindest aber auch das Tor zwischen Hofkirche und Probsthauserbau, siehe Anm. 385, verstanden werden); die Finanznot gebietet

aber äußerste Sparsamkeit: Baus. 355: *N* 21. III. 45 (Lohm. II, 158): »den Hofschlosser muß ich aber noch heindt und morgen bedeuten, daß er die große Torgatter nicht so eylich mache, dann deren Arbeit allzeit die größte Auslag machet in der Rechnung« und ebda. *N* 30. X. 45 (Lohm. II, 168): »der Hofschlosser hat wollen anfangen schon an denen großen Toren der vorderen 3en Einfahrten, sodann die 5 andere gegen den Garten aus der Sala Terrena, welches ich ihm aber noch zu dato eingestellet . . . damit dieses nicht sogleich in das große Geld von vielen tausend einlaufe, und kann auch wohl sein, daß Ew. Hochfürstl. Gnaden noch gnädigst resolviren, die gemeldte acht große Bögen von Holz zu machen lassen, weilen die sechse unter denen Altanen in Trucknen stehen, bleibt also noch ausgestellet«. Der Zwang zum Sparen droht also die Ausführung in Schmiedeeisen überhaupt zum Scheitern zu bringen. Während die Gitter der Sala Terrena wirklich »eingestellet« bleiben, hat aber *Oegg* doch noch zu *FC*'s Lebzeiten mit den Gittern der Einfahrtsportale begonnen und die Risse sind bereits damals vorhanden gewesen, wie aus den Rechenschaftsberichten der Hofkammer über den Stand der Arbeiten beim Beginn der Regierung *Ingelheim*s deutlich hervorgeht (HKP 16. IX. 46, siehe Anm. 385).

Von den Rissen zu den Gittern der Einfahrtsportale ist wenigstens ein Blatt erhalten geblieben: die Zeichnung *W. Auvera*s zu dem Oberlichteinsatz eines Nebentores Del. 3, Bl. 146 (Abb. 106; das Haupttor sollte das Hochfürstl. Wappen bekommen), die zugleich auch zwei Vorschläge für Holztürflügel aufweist; ein einfacherer Vorschlag zu einem Glasverschluß des Oberlichtes Del. 3, Bl. 146 v. Näheres erfahren wir dann noch bei der Ausführung unter *Greiffenklau:* siehe Anm. 398f. — Ob die Risse zu den Sala-Terrena-Gittern ebenfalls damals schon oder erst 1749 entstanden sind, wird nicht klar. Die Wirkung des dort geplanten Zustandes könnte man sich so wie an der Garten- (Stadt-) Seite des Wiener Belvedere, wo die fünf Tore der Sala Terrena heute ebenfalls Gitter aufweisen, oder nach Art der Gitterfüllungen der sieben Öffnungsbögen des Treppenhauses von Pommersfelden vorstellen, nur der späteren Stilstufe entsprechend verschieden.

385 Als *N* 30. X. 45 (siehe Anm. 384) die Arbeit an den Einfahrtstor- und Sala-Terrena-Gittern »einstellt«, läßt er *Oegg* doch »an dem einen Gatter, welches neben der Residenz bei der alten Kammer in den Garten gehet, nebst denen zweien darneben, die fest bleiben«, arbeiten; es ist der Garteneingang neben der Hofkirche, vgl. Abb. 52, Text S. 53 und Anm. 392. Kaum zwei Monate nach dem Tode *FC*'s bringt *Oegg* (HKP 16. IX. 46) vor: »wie Seine Hochfürstl. Gnaden Hochseligen Andenkens noch bei dero Lebzeiten neun Gatter . . . zu machen gnädigst anbefohlen . . . er inzwischen alles veranstaltet und mit großen Kosten herbeigeschaffet . . . die Rahmen würklich geschweißt, auch das Laubwerk nach dem Riß zum Teil verfertiget . . . auch bereits verschiedene Abschläge empfangen«; die Kontrolle ergibt, daß von den Gittern der drei Haupteinfahrtstore noch nichts als die Rahmen für die Nebenportale, vom Gitter neben der Hofkirche der Mittelaufsatz ganz, die Flügel fast, von den Nebengittern dort ebenfalls nur die Gestelle fertig sind, »mit dem weiteren Beifügen, daß über diese sechs Gatter noch drei andere auf gleiche Art, so am Rennweg hätten sollen aufgemacht werden, allbereits bestellet seien, . . . außer denen Rahmen zum Mittelstück nichts fertig«. Dieses letztgenannte Gitter »amRennweg« muß wohl im heutigen »Greiffenklau-Tor« (Taf. 205) gesucht werden, dessen Flügel des Mittelstückes sich von den Seitengittern ganz deutlich als »früher begonnen« unterscheiden (s. Text S. 110, 130 und Anm. 340, 419, auch Text zu Taf. 205). Da aber die Nebengitter am heutigen »Rennwegertor« (Taf. 203 f.) wiederum stilistische Vorstufen zu den Nebengittern des Greiffenklau-Tores darstellen (s. Text S. 130 u. Anm. 420), so liegt es doppelt nahe, wenigstens in der Idee der Planung *FC*'s auch ein Gitter zwischen Rosenbachhof und Nordblock der Residenz, symmetrisch zum Gitter bei der Kirche, enthalten zu denken; die Abb. 52 (um 1750) und 50 (nicht vor 1755) zeigen freilich noch keine Spur von einem solchen; siehe auch Anm. 444.

386 Die kostbare Baukorrespondenz (Baus. 355), die zusammen mit den Baurechnungen und Hofkammerprotokollen bisher die Planungen und Ausführungsarbeiten fast der ganzen Residenzbaugeschichte manchmal bis in die kleinsten Einzelheiten hinein zu verfolgen ermöglichte, endet mit dem Tode *FC*'s. In gewissem Maße ein Ersatz für sie, der die weiterhin sehr ausführlichen und nunmehr der Bedeutung der Aufschlüsse nach an erste Stelle tretenden Baurechnungen und Hofkammerprotokolle mit Einzelnachrichten und vor allem mit Schlaglichtern von größtem kulturgeschichtlichen Wert ergänzt, ist das »Hofmanuale«, das Tagebuch des Hoffouriers JOHANN CHRISTOPH SPIELBERGER, von dem die Sammlungen des HV einige Bände bewahrt haben (über die Aufzeichnungen des früheren 1. Hoffouriers *Glaser* siehe Anm. 251; das Verdienst, die Bedeutung des *Spielberger*schen Tagebuches für die Geschichte der Residenz zuerst in vollem Umfang erkannt zu haben, gebührt G. H. Lockner-Wzbg; ihm verdanken auch wir den Hinweis darauf): »Unterschiedliche Begebenheiten und Vorfälle des Hochfürstl. Wirzburgischen Hofs . . . von mir *Joh. Christ. Spielberger*, derzeit Reis- und Hoffourier getreulich aufgezeignet« HV: MS q. 176 b-d; erhalten sind von dem Hofmanuale nur Bd. 1 (26. VII. 1746 — 10. XI. 48), 3 (1. I. 50 — 30. IV. 52) und 5 (1. I. 54 — 6. II. 55). Die »Seltenheiten« sind »nicht alle ins wirkliche Hofprotocolle eingetragen, sonderlich jene in Supplemento«, erhalten als Bd. 6, HV: MS q. 176a, besonders köstliche Bemerkungen des »Augenzeugen« enthaltend. *Spielberger* Bd. I beginnt mit dem Tode *FC*'s und schildert anschaulich dessen Aufbahrung, Bestattung und Nachfolger.

Spielberger Bd. 6 verzeichnet unterm 29. IX. 1747: »Heut . . . haben Ihro Hochfürstl. Gnaden dem Herrn Hofmarschall von Hutten befohlen, die Wohnzimmer in dem anderen Flügel, wo die Hofcammer unten einrangiret ist, fertig machen zu lassen, damit solche bei dem ersten einhizen bewohnet werden könnten. Dahero wurde am 30ten eiusdem sogleich der mit allerhand Gerümpel vollgestellte Saal ausgeraumbt, das Nebenzimmerlein ausgesäubert und vor den Herrn Niemand eingeraumet, ein Ofen darein gesezet; sonsten bliebe al-

les in Statu quo, ausgenommen, daß in dem Cabinet S. Hochfürstl. Gnaden ein Öfelein in den Camin gestellt worden ist. Da nun Ihro Hochfürstl. Gnaden am 26. Oktober von Zellingen heraufkamen, seynd Sie sogleich an der Hauptstiege aus- und in die neue gehizte Zimmer eingetretten, auch gleich allda geschlafen. Die Fürstl. Zimmer nun blieben für sich, die Anticamera ware zugleich für den Saal, darinnen Ihro Hochfürstl. Gnaden Tafel hielten. Der Posten stunde vor der Cammerdienerthür, dann solche logirten bey Tags in dem Eingang vor dem Cabinet. Die Trabanten stunden vor der Anticamera. Das Kirchenzimmer (siehe Anm. 224) ware eingerichtet: wo man vor der mittleren Cammermezana die Stiege heraufgehet, ware es zur linken Hand. Nebst diesen Zimmer wurde die Quarde Wachtstube eingerichtet. Solche Stube stoßete just an dem Rundell an, außen war ein Verschlag und in diesem ein Behalter, welcher wurde für die Kirchennotwendigkeit eingerichtet. Die Herren Cavalier gingen zum Speisen hinüber zum Cavalier Saal . . . Die Geheime Canzlei verbliebe an ihrem alten Orth, auch die Mund- und Cavalierküche, dannenhero es für das Speisentragen, wann Tafel in der steinernen Anticamera war, sehr beschwerlich gewesen ist. Sobalden es kalt worden, ist nit nur allein der Saal oder die steinerne Anticamera, sondern auch das Nebenzimmer für die Herrn Minister und Cavalier eingewärmet worden, weilen der Saal nit zu erwärmen ware. Wiewohlen man auf den ganzen Tag nit mehr als zwey Stunden dieselbe mit dem Cammerherrn in denen Nebenzimmern sahe; dann wenn Ihro Hochfürstl. Gnaden Meß höreten oder lasen; so befanden sich die Gnädige Herr freilich bei der Bedienung; nach der Meß aber ließe Ihro Hochfürstl. Gnaden sich nit viel mehr sehen, als wann sie öffentlich speiseten: welches aber gar selten geschahe. Lasen Sie aber keine Meß, so sahe Sie der Hof ohnehin nit, mithin waren die H. Minister und anwesende wenige Cammerherren gar wenig in denen gesagten Zimmern. Dann vor 10 Uhr kamen sie nicht nach Hof; um 12 Uhr gemeiniglich gingen sie zur anderen Seiten in den Speissaal und nach dem Speisen die mehresten nachHaus. Wenn nun der Fürst frühe nach der H. Meß seine parole an den Herrn General von Bastheim und seine übrige allenfalls zu ertheilen habende Befehle denen H. Minister ingleichen frühe gabe, so ist nachmittags keiner in die Anticamera kommen; dann der Fürst verschlosse sich gemeiniglich um 4 auch 5 Uhr, mithin war alles still.« Der Name »Fürst-Ingelheimische Zimmer« findet sich dann schon bei *Spielberger* Bd. 6, März 1750.

387 Am 27. VIII. 1747, beim Fest seiner Consecration; Festtafel von 28 Personen, »das Tractament war von 30 Speisen und eine ganze Tracht Confect, nach der neuen Mode. Es wurde praff pokulirt und der Fürst ware etwas aufgeraumbter als sonst«. Auch nachdem sich der Bischof zurückgezogen hatte, wurde im Rauhen Saal noch »cavalierisch getrunken«. Alles wieder mit Musik, Stückschießen und einem Zudrang der Menge in die Residenz, »daß man sich nit rühren konnte« (*Spielberger* Bd. 1: 27. VIII. 47).

388 Vgl. Text S. 50 und Anm. 394. Die Intrigen setzen gleich nach der Thronbesteigung des neuen Herrschers ein. Schon HKP 21. X. 46 melden, daß »keine Bauzettel mehr von *N* ratifizirt werden dürfen«, sondern nur noch von der Hofkammer. — Auch der Ton der Hofkammerverhandlungen mit *Oegg* HKP 16. u. 23. IX. 46 ist schon ganz auf »Einsparung um jeden Preis« gestimmt.
Wie es kurz vor und nach dem Tode *Ingelheim*s aussah und zuging, beschreibt *Spielberger* in Bd. 6 mit köstlicher Ausführlichkeit und Anschaulichkeit in langen Reflexionen, die seine tiefe Erbitterung malen. Er schildert die Verhaftung (und zum Teil Auspeitschung) der Schwindler, Juden und Männer der Magia Nigra, die sich unter *Ingelheim* breitgemacht hatten . . . »Jeder vernünftige Mann, guter Christ und ehrliche Patriot kann hieraus ersehen, wie es dermahlen in unserem lieben Vatterland ausgesehen! Und jeder rechtschaffene Mann wird vermerken, daß es Zeit ware durch den Tod des Fürstens denen täglich mehr um sich fressenden moralischen und civilen Üblen ein jähes aber heilsames Ende zu machen . . .

Anselmus vixit, Franciscus desiit esse.
Cur doleam? Doleo dicere, quid fuerit.
PrInCIpIs eXeqVIas non fLebIt patrIa nostra:
HeV! DVM VIVebat, fLeVerat Ista satIs.

. . . bei der ersten Untersuchung des Todesfalls und bei der ersten Ankunft des Herrn Statthalters . . . ware ich allzeit . . . am Hof zu verbleiben befehliget. Mithin habe ich alles mit Augen gesehen und mit Ohren gehöret, wie man die Spitzbuben getauffet und Tractiret hat. Wenn ich bedenke, wie sich jeder Ehrliche, zumahl etwas im Beutel besitzende Mann vor den Juden, um nicht von ihnen beschnitten zu werden, gefürchtet habe, so lache ich noch dato. Wenn ich bedenke, wie bei diesen Fürsten, der sonst von einer guten Denkungsarth, vor einem eyfrigen Patrioten und frommen Priester allenthalben passiret ware, alle rechtschaffene Minister, Cavalier und Hofdiener verachtet, gedrucket und verfolget waren, so danke ich Gott noch bis dato, der denen Seinigen noch immer zu rechter Zeit hilfet. Wenn ich bedenke, wie viele Laboranten, Quacksalber, falsche Medici und Medicinstümpler sich eingefunden dem Fürsten das Leben zu verlängern, so bewundere ich noch immer, wie sich ein Herr von so guter Einsicht wie der Capitular Ingelheim ware, so schändlich könnte betrügen lassen. Wenn ich mir noch dato fürstelle, wie die in vielerlei Vergehungen sich schuldig Wissende bei der ersten Kundschaft am Hof (dann sie kamen alle frühe zur nämlichen Stund, wie sonst ihre Aufwartung zu machen), daß der Fürst tod seie, sich im Angesicht verfärbet, an Leib gezitteret und aus Fühlung ihres Gewissens an denen Augen erstarret sein; so kann es keine eigentliche Vorbildung seyn, als jener allgemeine erschröckliche Gerichts Tag Tuba mirum spargens sonum x. Er konnte auch nicht anders seyn. Ihre facta waren zu offenbar, ihre Beutelschneidereyen zu mercklich und ihr Hoffarth zu insolent. Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur x. Was für ein Freude hingegen wann ein ehrlicher Mann und treuer Diener nun siehet, daß die Finsternisse der Betrügereyen nun weichen, die falsche Nebel der verkleisterten Regierung durch die alles veroffenbarende Sonne der Gerechtigkeit vertrieben und bei ihren ohnzuverhüllenden Strahlen die wahre Dienste und Verdienste wiederum zur wahren Erkönntnis und Schätzung kommen!«

389 *Spielberger* Bd. 6 unterm 10. II. 1748: ». . . verschiedene Vorschläg, proiecta, Überschläg und Marmorgibß-Proben vor Sr. Hochf. Gnaden produciret worden, wie die Hauptstiege solle und wolle gemachet werden; ist aber noch keine resolution erfolget . . .«

390 Ebda. 10. II. 48: ». . . oben im Gang um die Stiege herum sambtlich eingestellet und vergüttet (= verkittet oder vergütet, d. h. bezahlt?) worden«.

391 Das Blatt befindet sich heute UB Del. 3, Bl. 123; gleich den Entwürfen von 1744—5 (siehe Anm. 372) Federzeichnung grau schattiert und stellenweise lichtgrün getuscht; die Radien der die Profilierung des Bogens gebenden Halbkreislinien entsprechen denen der Musenblätter aufs genaueste.

392 Von *Oeggs* Gartentor neben der Hofkirche waren beim Regierungsantritt *Ingelheims* der Mittelaufsatz völlig, die Flügel des Mittelteiles fast ganz fertig (siehe Anm. 385). Die Nebengatter, damals kaum begonnen (ebda.), sind unter seiner Regierung ausgeführt und vollendet worden. Wie damals dieser Garteneingang gedacht war, zeigen noch Abb. 52 und 50 und genauer der erhaltene Riß für diese Gatter zwischen Kirche und dem »Neuen Bau«, der Del. 3, Bl. 143 erhalten ist (durch die Beschriftung »praes. d. 28. Sept. 1748« für die Zeit *Ingelheims* eindeutig festgelegt; siehe Anm. 137 u. 278 sowie Hirsch, Skizzb. S. 18). Die nach diesem Riß, aber reicher und schöner, ausgeführten feststehenden Seitengitter sind heute noch an Ort und Stelle, während das Schicksal des Mitteltores (an dessen Stelle sich heute die Arbeit des *Anton Oegg* von 1769—75 befindet, siehe Taf. 206), noch nicht völlig geklärt erscheint: Schütt vertritt die Ansicht, daß das jetzige Eingangstor des Lustschlosses Werneck (abgeb. Kstdkmlr. Bay. III, 17, Taf. XXIV und Hertz, Werneck Abb. 14), zum mindesten sein Aufsatz, mit diesem Mitteltor identisch sein könnte; Teile von Arbeiten, die unter *Ingelheim* vollendet wurden, müssen aber zu den Flügeln des heutigen Mitteltores an der Hofpromenade (Taf. 207) mindestens verwendet worden sein: der Mittelpfosten trägt *Ingelheims* Wappen; die feststehenden Seitenteile und wohl auch der Aufsatz des Mitteltores dort entstehen erst 1764—65; siehe Text S. 135 u. Anm. 443.

393 Keller S. 78. Kellers Formulierung aber, daß die unter *Ingelheim* verausgabten Summen »fast ausschließlich der Hofschlosser« bekam, ist irreführend: der Hofschlosser wird lediglich 1748 mit nur 1416 fl. bezahlt; siehe Ausgabenübersicht. Erst die große Bezahlung an *Oegg* im ersten Regierungsjahr *Greiffenklaus* scheint den Meister für seine Arbeit entschädigt zu haben, siehe Anm. 395.

394 *Spielberger* Bd. 6 unter den Bemerkungen über die Ereignisse unmittelbar nach dem Tode *Ingelheims*: »*Anselm Franz* wollte keine ehrliche, fromme, treugesinnte und rechtschaffene Männer an seinem Hof haben, mithin ließe er Decreta Cassationis ausfertigen für . . .« (folgen 15 Männer, darunter Hoffourier *Glaser* und der »Hofschlosser«).

395 Die große Bezahlung von 14 960 fl. an *Oegg* im ersten Regierungsjahr *Greiffenklaus* (Baurechng. 1749) »für eiserne Gatter als zwei Haupttor und vier Nebengitter, so gewogen 23 265 ½ Pfund« kann u. a. nur als Bezahlung des Gartentors neben der Hofkirche gedeutet werden (siehe Anm. 392). — Über den Kontrakt und die neuen Aufträge s. Text S. 125, 130 sowie Anm. 398 f., 419 f.

396 *Spielberger* Bd. 6 am Anfang der Bemerkungen zu *Greiffenklaus* Regierung: ». . . dahero mit vier Gesellen sogleich angefangen worden«.

397 Die verschiedenen Tür- und Nischenaufsätze in den Erdgeschoßgängen und -hallen des Vestibüls und Treppenunterbaues zeigen den *Auvera*-Stil von drei verschiedenen Perioden fast nebeneinander: die Türaufsätze im Gang vom Vestibül (A auf Abb. 59) zum hinteren Südhof repräsentieren den *Auvera*-Stil von 1737 (vgl. Text zu Taf. 42 und Anm. 317), die Türaufsätze unter der großen Treppe selbst sind wohl noch unter *FC* entstanden und um 1745 anzusetzen (s. Text S. 120 f. und Anm. 368), die Rocailleakzente über den Nischen der Vestibülsüdwand, in denen die beiden späten Athenastatuen von *Peter Wagner* (siehe Anm. 425) stehen, sind um 1750 zu datieren und gehören wohl in diese Periode der *Greiffenklau*-Ausstattung (»wildester« *Bossi*-Stil wird nachempfunden und nachgeformt).

398 HKP 7., 10., 12. VII. 1749: *N* legt einen Abriß vor, nach dem acht G a t t e r, nämlich die d e r d r e i H a u p t e i n f a h r t s t o r e und die fünf Tore der Sala Terrena (siehe Anm. 400) verfertigt werden sollen. *N* stellt diesen Riß *Oegg* mit der Aufforderung zu, seine Forderung zu formulieren. *Oegg* verlangt erst 10, dann wieder wie früher 9 ½ Batzen für das Pfund. Der Schreinermeister *Benedikt Schlecht* (siehe Anm. 301) verlangt 75 Reichstaler für jedes Tor. Zur Kontrolle von *Oeggs* Forderung wird *Marx Gattinger* (siehe Anm. 278) gehört, der 9 Batzen für das Pfund verlangt. Der Entscheid der Hofkammer lautet aber trotz dieser Unterbietung: »indem doch bei genauer der Tatsachen Betrachtung sich zeiget, daß diejenige Arbeit, welche der Hofschlosser zeithero gestellet, weit besser als jene, welche erwähnter *Gattinger* nach Amorbach verfertiget (siehe Kstdkmlr. Bay. III, 18, S. 48), in die Augen fallet, so wird concludirt dem Hofschlosser die Arbeit . . . zu überlassen«. Der Wortlaut des mit *Oegg* am 10. VII. 49 zu schließenden Kontraktes (KAW Admin. V 10517 fol. 267) nennt gleichfalls die drei Haupteinfahrtstore und die fünf Tore der Sala Terrena. Die Gitter sollen »dergestalten« verfertigt werden, daß nur die Außenseite mit Laubwerkzieraten versehen wird, während die Innenseite flach gehalten werden muß, weil sie auf Glastürflügel zu stehen kommt. — Ablieferung und Bezahlung: Baurechng. 1750 »für 3 Gesimbser und 6 Gatter in die Füllungen an denen Einfahrtstoren bei der Hauptstiegen u. a. 3910 fl.; für 1 Aufsatz auf das mittlere Haupttor 1718 fl. und für dergleichen 330 fl.; für 2 Bogengatter auf die 2 Nebentor an der Einfahrt 3506 fl.« an *Oegg*; »270 fl. für 3 große Haupttor zu machen an der Residenzeinfahrt, jedes pro 75 Rthlr.« an Schreiner *Schlecht*. Aus diesen Zahlen und diesem Wortlaut ist zu entnehmen, daß die Einfahrtstorgatter nicht als vollständige Ausfüllung der ganzen Bögen bis zum Boden herab mit Eisenwerk zu denken sind, sondern nur als vollständige Oberlichtaufsätze oder »Bogengatter« mit reiner Eisenornamentik, während die

Türflügel aus Holz mit 6 »Füllungs«-Gittern vor Glas zu denken sind, also in der Art der Portalflügel der Schönborn-Kapelle (Straßenseite), wenn auch mit umfänglicheren Schmiedewerkfüllungen — was sowohl mit dem Wortlaut des Kontraktes »auf Glas« als mit dem Riß Abb. 106, der ja Holztüren vorsieht, zusammengeht.

399 Über diesen Entwurf und den einfacheren Nebenvorschlag siehe Anm. 384. Man könnte auch daran denken, ihn erst auf 1749 in die *Greiffenklau*-Periode zu datieren; ein unbedingt zwingender Gegengrund ist nicht vorhanden. Doch steht der Entwurf (der namentlich in dem Mittelpfosten und im Maßstab darunter *W. Auveras* eigene Hand ganz unzweideutig verrät, während das Gitterwerk, wohl als Vorlage für Eisenarbeit absichtlich flächig gehalten, das Temperament seiner Hand stellenweise vermissen läßt) in der Technik seiner Durchführung (Schattierung mit grau und lichtgrün) den Blättern zur Hauptstiege von 1744—5 so nahe, daß wir uns für die Datierung 1745 entscheiden möchten.

400 Der Kontrakt mit *Oegg* vom 10. VII. 1749 spricht noch ausdrücklich von den Gattern zur Sala Terrena (siehe Anm. 398). Über ihre Anfertigung, Ablieferung, Bezahlung, Anbringung aber hören wir nicht das Geringste. Der am 28. I. 51 geschlossene Kontrakt mit *Oegg* wegen der Sala Terrena (KAW Admin. V 10517 fol. 477) nennt sie nicht, sondern nur messingenes und blaues Beschlägwerk für die Türen, Fenster, Fensterläden, sowie die Schlösser für die 2 »ganz aufgehenden Haupttüren« (gegen Garten und Vestibül), die ganze Arbeit verakkordiert für 1500 Rthlr. »mit dem Beding, daß, wann allenfalls hierzu annoch eine andere Schlosserarbeit erforderlich zu sein vorfiele, solche a parte zu verakkordieren und zu vergüten seie«. Baurechng. 1751 verzeichnet als Zahlungen an Schreiner *Schlecht* 744 fl. für 8 Glastüren, Fenster und Läden in die Sala Terrena, an *Oegg:* 115 fl. »für Verdienst in die Sala Terrena« (zweifellos Vorschuß), unter den Abschlägen 1800 fl. »wegen der Sala Terrena, bezahlt 26. V. u. 15. IX. 51«; in Baurechng. 1752 sind dann diese 1800 fl. in der Hauptrechnung vorgetragen mit dem eindeutigen Vermerk »für verfertigte Schlosserarbeit in die Sala Terrena nach dem Accord vom 20. Jan. 51«. *Oegg* hat also nur das im Vertrag vom 28. I. 51 Verzeichnete gemacht. Eine der Arbeit an fünf Fenstertoren oder auch nur Bogengittern entsprechende hohe Bezahlung aber müßte in den Baurechngn. erscheinen. Entgegen der Ansicht Schütts, der an der Meinung festhält, die Gitter der Sala Terrena seien doch ausgeführt worden und an Ort und Stelle gewesen, vertreten wir daher die Meinung, daß sie gar nicht zur Ausführung gekommen sind, wohl aus dem in diesen Jahren mehrfach und peinlich gerade gegenüber *Oegg* betonten Zwang zur Sparsamkeit. Dem Fehlen dieser Gitter in Kontrakt und Baurechngn. 1751—2 gegenüber haben auch die Aktenstellen, die für die Ausführung sprechen, nicht genügend Gewicht: HKP 19. VIII. 1749 widerstrebt die Hofkammer der sofortigen Ausmalung der Sala Terrena, weil »weder die Tor noch die Gatter eingehenket, viel weniger aber der Hauptplatz noch zur Zeit gepflastert, anmit, wann diese Arbeiten angehen, die Fuhren sich verdoppeln, folgsam vieler Staub und Kalch in die Malerei sich legen, auch vieles durch Anhenkung der Gatter und Fuhren sich verstoßen«; mit den Gattern, die noch nicht eingehenkt sind, könnten auch die Einfahrtsportalgitter gemeint sein, zumal zugleich auf den »Hauptplatz« verwiesen wird und *Greiffenklau* dazu zu erklären sich genötigt sieht, daß er ja die »hintere Sala Terrena gegen den Garten gemeint« habe. Auch 1751 konnten wir den von Schütt zur Argumentation benützten Hinweis auf die schwere Belastung des Zahlamts durch die Gitter der Sala Terrena in den Akten nicht feststellen; die Zurückstellung der »Greiffenklau-Torgitter« (s. Text S. 130 und Anm. 419) wird einmal mit dem Zusatz, daß dagegen *Oegg* den Überschlag wegen der Sala Terrena baldigst zu überreichen habe, verlangt (HKP 18. I. 51); doch ist stets auch hier nur von der Beschlägarbeit im Gartensaal die Rede und alle Stellen lassen übereinstimmend die Sparsamkeit der Hofkammer so deutlich erkennen, daß schon auch aus diesem Grunde die Ausführung von fünf so kostspieligen Fenstergittern ganz unwahrscheinlich ist (HKP 9., 15., 18., 28. I. u. 9., 15. II. 1751).

401 Ausführungsdaten des GARTENSAALES siehe Zeittafel XIII.

402 JOHANNES ZICK, geb. 1702 zu Daxberg bei Memmingen, gest. 4. III. 1762 zu Wzbg.
Den Lebensgang und das Schaffen des *Joh. Zick* verzeichnet ausführlich Adolf Feulner, Die Zick, deutsche Maler des 18. Jhdts., München 1920; dort S. 20 ff. auch Datierung, ausführliche Behandlung des gegenständlichen Inhalts, sowie künstlerische und technische Würdigung der Gartensaalfresken, auch ihres Verhältnisses zu den größeren Leistungen in Bruchsal 1751 ff. Feulners Behauptung, *Zick* habe den Beginn von *Tiepolos* Tätigkeit noch gesehen, gründet sich auf die falsche Meinung, daß *Tiepolo* schon im Herbst 1750 in Wzbg erschienen sei (s. Text S. 127 und Anm. 410).
Die für *Zicks* Tätigkeit in der Sala Terrena wichtigen Stellen der HKP 1749—50 im vollständigen Wortlaut abgedruckt bei V. C. Habicht, Johannes Zicks Tätigkeit in der Sala Terrena zu Wzbg, Monatshefte für Kunstwiss. V, 1912, S. 85 ff.; dort beigegeben eine fast die ganze Fläche des Mittelsaales umfassende Abbildung des Hauptfreskos und zwei der größten Kuppelbildchen vom Umgang (vgl. Taf. 76 u. 77).

403 Joh. Zick erhielt nach Ausweis des am 23. IX. 1750 geschlossenen Kontrakts (KAW Admin. V 10517 fol. 474, 476) für den Mittelplafond nur 1100 fl., für die »12 Rondell« 500 fl. und bei gutem Ausfall der Arbeit noch ein Douceur. — Die Arbeit sollte ausgesprochenermaßen ein Probestück zur Erkenntnis seiner Fähigkeiten für den Hauptsaal sein: HKP 19. VIII. 1749 »anbei auch aus dieser Arbeit sodann mit so mehrerer Verlässigkeit könnte geurteilet werden, ob dieser Meister alle erforderliche Fähigkeit habe, um ihm die Arbeit in dem großen Saal anzuvertrauen«. Noch bevor *Zick* überhaupt mit seiner Arbeit begonnen hatte, hatte es die Zungenfertigkeit des Schwindlers *Visconti* (siehe Anm. 406) fertiggebracht, daß ihm der Hauptsaal übertragen wurde. Aber trotzdem *Visconti* schon März 1750 verschwand, während *Zick* erst im April seine Arbeit im Gartensaal fortsetzt (Spielberger Bd. 3: 10. IV. 50), hören wir nichts mehr von der Absicht,

Zick im Hauptsaal zu verwenden. Zweifellos hatte *Greiffenklau* schon gegen ihn entschieden.

404 Der Bleistiftentwurf, der sich UB Del. 3, Bl. 105 — 106 befindet, stellt die glänzendste Skizze dar, die wir bisher von *Antonio Bossi* kennen, an Temperament und sprühender Leichtigkeit der zeichnenden Hand dem Entwurf zum Kaminaufsatz im Weißen Saal (Abb. 103) noch weit überlegen. Die starke Verkleinerung, die Abb. 107 darstellt, gibt keinen entfernt richtigen Begriff von der »organischen Virtuosität« dieser Zeichnung, vor allem nicht von der Schönheit der Schattierung.

405 *Oegg* hat schon 1746 das »gänzliche« Beschläg für die Fenster des Hauptsaales fertig (Baus. 355: *N* 12.VI. 46; Lohm. II, 171), was auf die Absicht *FC*'s schließen läßt, den Hauptsaal nach Vollendung von Treppenhaus und Vestibül gleich in Angriff zu nehmen. Mai 1749 schon, also wenige Wochen nach *Greiffenklaus* Regierungsantritt, hat man bereits »das Gerüst in dem großen Saal gemachet, selben auszufertigen« (*Spielberger* Bd. 6: 13. V. 49). *Bossi* empfängt auch bereits seit August 1749 Abschlagszahlungen für Stuckaturarbeit (Baurechng. 1749). Im Herbst bereits ist *Visconti* zur Malung des Saals ausersehen und die Hofkammer schließt den Kontrakt mit ihm (siehe Anm. 406). Vgl. Zeittafel XIV.

406 HKP 9. IX. 1749 erscheint plötzlich ein Maler GIUSEPPE VISCONTI aus Mailand zur Malung des Großen Saals ausersehen. Am 17. X. 49 wird auch bereits formeller Kontrakt mit ihm geschlossen (Wortlaut KAW Admin. V 10517, fol. 467), in dem der Künstler »offeriret, den großen Saal in allhiesiger Hochfürstl. neuer Residenz en fresco auf eine solche Art wie man es von einem Künstler nur immer pretendiren könne(!), dergestalt zu malen, daß an seiner Kunst und Arbeit männiglich ein vollkommenes Vergnügen haben und schöpfen solle, zu dem End einen schönen und convenablen Scizzo zum Muster vorgelegt hat« (Hochzeit des Barbarossa mit Beatrix), und für Malung des Saales und Vergoldung 4000 Rthlr., sowie einen Vorschuß von 1000 Rthlr. zugebilligt erhält. Zwei Öfen sollen im Saal aufgestellt werden für die Winterarbeit. 1749 werden dann auch verschiedene Taglohn-Hilfsarbeiten »beim Maler *Visconti*« verrechnet: er hat begonnen. Man nahm naturgemäß allgemein an, daß es sich »bei der gewaltigen Bedeutung des Auftrags, der . . . *Tiepolo* endgültig übertragen wurde, . . . nur um einen sehr bekannten Künstler handeln« könne (Habicht, Monatsh. f. Kunstw. 1912, S. 88, der, verwundert darüber, daß er »trotz einigen Suchens« nichts Näheres über den Meister fand, gleichzeitig seine Absicht ankündigt »der Person und Tätigkeit *Joseph Viscontis* noch weiter nachzugehen«). Eine köstliche Klärung der ganzen Sachlage gibt nun folgende Stelle bei *Spielberger* Bd. 6 zu Ende 1749: »Auf eines gewissen Herrn Recommandation ist im verwichenen Sommer ein italiänischer Mahler angekommen, welcher sich angemeldet, seiner Hochfürstl. Gnaden seine Risse und gemahlte Concepta vorgezeiget und untertgst. anbegehrt, den Haupt Saal in Wzbg zu mahlen. Weilen dann nun dieser Mahler eine voluble Zung und ein abgeführter Italiener ware, so vertrauete mann seiner Kunst diesen Saal an. Dann seine Scizzen ware fein gezeignet und wohl coloriret. Es begabe sich auch, daß die Hochfürstl. Hofcammer am 19ten VIIIbris 1749 um solchen Saal zu mahlen mit diesem Mahler *Fisconte* accordirte, um 6000 fl. rheinisch nebst Kost am Cammerdienertisch und für seinen Sohn, poetam, am Cavalierkochtisch, dann für beede Holz, Licht und Quartier am Hof. Er logirte in denen Ingelheim. Cammerdienerzimmern. Auf dem aufgeschlagenen Gerüst verschlosse er alles und ließe niemand dahin, auch nit einmahl den Fürsten. Er mahlete aber so elend schlecht, daß, ob er S. Hochf. Gnaden lauter Apelles-Stück mit Worten vorstellete, seine ganze Arbeit als ein erbärmliche Nichtsnutzigkeit nit verdecket bleiben konnte. Es haben es demnach vier pflichtmäßige Männer, als Mahler *Högler* und *Dalhofer*, dann zwei Bildhauer taxiret, und solches nit einen Batzen werth gefunden, und es S. Hochf. Gnaden vermög. Antragung untertgstr. Pflichten eröffnet und ihre ganze Meinung unter Eyds Statt ausgeredet. Nachdem nun die Mahler ihre Guthachten erkläret hatten, so haben Ihro Hochfürstl. Gnaden solche verwegene Unternehmen des *Fisconte* nit anders als mit größtem Verdruß ansehen müssen. Sie ließen denselben, ob er gleich Höchstdenenselben vieles vorzulügen oftmals die Gnad gehabt, als einen Verächter Hochfürstl. Milde nit mehr vor sich kommen, sondern gaben dem Herrn Oberhofmarschall Befehl, selben zu dimittiren . . . und redete Herr Oberhofmarschall den Flegel folgendermaßen an: Der Herr hat sich im vorigen Sommer in Werneck um den Saal zu mahlen angemeldt und Sr. Hochfürstl. Gnaden versprochen ein solches Werk zu mahlen, daß S. Hochf. Gnaden eine Freud und das ganze Land eine Ehr darob haben sollte . . . die Sach so schlecht gemalet . . ., daß man es völlig wiederum heraushauen muß. Ihro Hochf. Gnaden lassen ihm sagen, daß er seine Bagage zusammenmachet, heut noch den Hof und morgen die Stadt meyden sollte. Er hätte zwar viel mehres verdienet, allein sie wollten die Milde der Schärpff vorgehen lassen. Würde er aber mit seinen Betrügereyen ferner andere Herren auch betrügen, so würde ihme schon widerfahren, was er verdienet habe. Er ginge also seines Wegs. 1000 Thaler hatte er schon herausgenommen und vorgestern wieder 1000 Rthlr. begehrt. Weilen er Mahler aber lauter Duplonen und wichtige Ducaten haben, Herr Hofcammerzahlmeister aber ihme lauter Caroliner geben wollte, so nahme es der Narr nit an. Mithin bliebe das Geld der Cammer. Der Vilou aber marchirte ab, am 2ten Mertz 1750.«

407 WEISSE ZIMMER. *Spielberger* Bd. 6, März 1750: »Neue Zimmereinrichtung im Monat März, April, Maio. Um diese Zeit hat mann die Alexandrinische Tapeten in denen Fürst-Ingelheimische Zimmern abgerissen und in die Neue Staats-Zimmer aufgehänget, festgemacht, auch solche Zimmer linker Hand des großen Saals zu perfectioniren angefangen. Die Anticamera hat man weiß mit gold gemachet und blaniret, die Spiegel waren beede schon über die Helfte vergoldet, gleichwohlen hat es, dieses Zimmer allein zu vergolden und blaniren, gekostet 490 Rthlr. Ist fertig worden am 19. Aprilis 1750, das Audienzzimmer im Julio, das Cabinet und Schlafzimmer im December 1751 . . .« (bricht ab; der Akkord erfolgte nach Juni 1750: HKP 26. VI. 50). Auf diese Ausstattungsarbeiten beziehen sich die Bezahlungen Baurechng. 1750: an *W. Auvera* 200 fl. für verschiedene Füllungen von Bildhauerar-

beit in das Neue Audienzzimmer; Vergolderlohn an *Georg Anton Friedel* und *Friedrich Hohmeyer* für Spalierleisten zu vergolden, an *Jacob Stephan* 1155 fl. das Audienzzimmer linker Hand des Hauptsaales . . . zu staffieren und zu vergolden, an *Anton Amersbach* 663 fl. das Rote Cabinet und 2 geschnittene Tisch zu vergolden; Baurechng. 1751: an *Oegg* 240 fl. »für zwei amulirte Wandleichter« u. a. — Supraportenrahmen in den »Weißen« und im »Grünen Zimmer« 1750 und Gestelle für Canapés 1752 muß *Andreas Michael Dieterich* geliefert haben, der, 1706 zu Faistungen im Eisfeldischen geboren, seit seiner Heirat 1749 mit der Witwe des *Gg. Adam Guthmann* (siehe Anm. 300) in Wzbg nachzuweisen ist (Lockner). — Siehe auch Zeittafel X.

408 Die Paradezimmer nördlich des Kaisersaales werden seit ihrer Fertigstellung lange (noch 1778/9) die »Weißen Zimmer« genannt, ein Name, der den stilistischen Unterschied dieser Rokokoschöpfungen seit der Jahrhundertmitte gegenüber den stark farbigen Räumen der *FC*-Periode auf das treffendste charakterisiert.

409 Es ist in den Nachrichten über die »Perfectionirung« der Neuen Zimmer nördlich des Kaisersaales eindeutig nur von den 4 ersten Räumen (41—44) die Rede; die neue Ausstattungsarbeit Seinsheims (s.Text S. 134 und Anm. 438 ff.) setzt dann 1763 genau an dieser Grenze im jetzigen »Napoleonzimmer« (Raum 45) ein (vgl. auch Anm. 381).

410 GIOV. BATT. TIEPOLO. *Spielberger* Bd. 3 unterm 13. XII. 1750: »Gestern ist der Venezianische Mahler *Diepolo* ankommen, hat mit sich gebracht seine 2 Söhne *[Domenico* und *Lorenzo]* und einen Diener, ist am Hof in die Eckzimmer in Garten am Rennweg logirt und mit 5 Zimmern versehen worden. Die Kost bekame er angewiesen an der Cavaliertafel, speisete anfangs mit denen Cammerdienern, weilen es ihme comoder ware, endlich aber allein und bekam zu Mittag 8 und Abends 7 Speisen. Sonst ließe man ihme nichts abgehn und tractirte ihn in allen herrlich. Den Saal accordirte er, als nemblich den plavon und Fenster Lunetten um 10 000 fl. rhn. Die 3 Supraportenstück um . . .« (bricht ab; die 3 Supraporten werden dann *Domenico Tiepolo* 1751 mit 180 Speciesducaten bezahlt; HKP 1751, fol. 809). Den Kontrakt hatte der »Banquier *Lorentz Jacob Mehling*« in Venedig am 12. X. 1750 mit *Tiepolo* abgeschlossen und übersandt; der Hofkammer, die die riesenhafte Summe unbedingt vermindert wissen wollte und *Mehling* das Recht absprach, so selbständig einen Kontrakt zu vollziehen, verbot *Greiffenklau* das Feilschen *Tiepolo* gegenüber (HKP 1750 und 25. I. 51).

411 Man hatte *Tiepolo* eine »Description des projectes undt der historie« sowie einen Abriß des Saales nach Venedig gesandt, jedoch eingesehen, daß die Architektur des Saales so kompliziert sei, daß der Scizzo erst in Wzbg angefertigt werden könne (HKP 25. I. 51). Die Beschreibung des »Projektes« und der »Historie« sowohl wie der Örtlichkeit, für die die Malerei geplant sei, ist im KAW erhalten; erstere (zuerst nachgewiesen von Mader, Inv. 684), Miscell. 6060, »ohnmaßgebliche Gedanken für die Mahlerey des größeren Hochfürstl. Speisesaales«, undatiert, könnte wohl auch einer früheren Zeit entstammen, entspricht jedoch fast genau der Ausführung durch *Tiepolo*, nur mit dem Unterschied, daß die Darstellungen an der Gewölbesteigung der Schmalseiten örtlich vertauscht sind (linker Hand die Hochzeit des Barbarossa mit Beatrix »in einem Oratorio«, rechts die Bestätigung des Bischofs Herold von Hochheim »in einem Festsaal« gedacht); oben »am Schwibbogen« fast genau die ausgeführte Allegorie vorgesehen, nur inhaltlich ausführlicher gedacht, ja, falls der Platz ausreiche, ringsum wieder »die Götter« als Zuschauer gewünscht; demgegenüber stellt die *Tiepolo*-Schöpfung ein prächtiges Beispiel weiser selbständiger Reduktion auf das rein künstlerisch Wirksame dar; nicht ausgeführt sind 6 historische Szenen, die an den »Fensterpilaren« auf den übrigbleibenden Wandstücken (3 an der Gartenseite, 3 gegenüber) angebracht werden sollten, während 4 übrige Felder dem Künstler frei überlassen blieben. Die italienisch abgefaßte »Specificazione della grandezza della Sala nella Residenza . . .« (von H. Kreisel aufgefunden), Miscell. 119, schildert an der Hand von Maßangaben ausführlich die Konfiguration des Gewölbes mit den eingreifenden Stichkappen und den in der Mitte der Wölbung sowie am Gewölbeansatz der Schmalwände zu breiterer Entfaltung verfügbaren Flächen. — Unterm 17. IV. 1751 meldet *Spielberger* (Bd. 3) »Ihro Hochfürstl. Gnaden haben sich nach der Tafel in den Cammerflügel begeben, von dem Mahler *Diepolo* die nun angefangene Zeichnung des zu mahlenden Saales zu sehen«. Auch die Skizze zum Plafondmittelstück ist erhalten: sie befindet sich, aus der Sammlung Barbini-Breganze in Venedig stammend, heute in der Gemäldegalerie zu Stuttgart (Kat. 1917 Nr. 587; rund 1 : 0,60 m groß; bei Sack, Tiepolo, Kat. d. Gemälde, Nr. 356, abg. S. 102, Abb. 86; Entwurfsskizzen einzelner Figuren der Kaisersaalfresken ebenfalls vor allem in Stuttgart: Sack, Kat. Hdz. Nr. 216, 281, 288, 320—2; Näheres über ihre Herkunft siehe Anm. 416). — *Spielberger* Bd. 3 unterm 27. IV. 51: »Mahler *Diepolo* hat heut angefangen, den Haubtsaal zu mahlen und durchzubauschen«; ebda. 8. V. 51: »Der Mahler *Diepolo* in seiner Mahlerey ziemlich avanciret«; ebda. 8. VII. 51 (»Fest St. Kiliani«): »Musica ist gehalten und nach der Tafel des Welschen *Diepolo* seine Mahlerey im Plavon aufgedecket und gesehen worden«. Ende Juni 1752 sind die Fresken des Kaisersaales beendet (HKP 30. VI. 52). — *Spielberger* Bd. 5 Register: »Haubtsaal fertig mit Blatten 27. May 1753«.

Der Kontrakt mit Antonio *Bossi* war schon am 19. II. 1750 geschlossen worden und 21. II. 1750 hatte *N* bereits die Metallbasen zu den Säulen aus Nürnberg bestellt (HKP).

Über die Verakkordierung der Vergoldung an Maler *Roth* meldet *Spielberger* Bd. 3 unterm 8. V. 51: »Nachdem nun der Mahler *Diepolo* in seiner Mahlerey ziemlich avancirt hatte, so accordirten die Hiesigen den Saal zu vergolden von unten bis zum Haubtgesims einschließlich um 5000 Thlr., der Mahler *Roth* aber, welcher pflichtmäßig befragt wurde, erbote sich, selben in der nämlich Zier und Dauer um 3000 Thlr. herzustellen, welches auch geschehen. Da nun selber fertig war, so accordirte er den Blavon und andere Seiten- und übrige Stück um 2200 Thlr. und stellet solchen Saal mit seiner Vergoldung her zur höchsten Vollkommenheit und Vergnügen Sr. Hochfürstl. Gnaden

und des ganzen Staats, brachte selben zu Ende am End 8bris dieses Jahres« (der Wortlaut des ersten Kontraktes vom 13. III. 51 findet sich KAW Admin. V 10517 fol. 481). Die übrigen Daten der Ausführung der Kaisersaaldekoration siehe Zeittafel XIV. »K a i s e r s a a l« wird der Hauptsaal zum erstenmal 1754 genannt (Baurechng.: »Für Marmorarbeit im oberen, sog. Kaisersaal . . .«).

412 Die beiden Bischofsbildnisse in den Kaminaufsätzen (Taf. 89 und Abb. 5) stammen von dem in Franken (Frankfurt) seit etwa 1720 heimisch gewordenen *Franz L i p p o l d* (HKP 1751). Der Meister (wohl derselbe, der das »*F. Lippoldt* pinxit A° 1748« bezeichnete Porträt *Huttens* in der Hauskapelle des Bruchsaler Schlosses gemalt hat: Hirsch, Bruchsal S. 33) muß schon unter *Ingelheim* in Wzbg gewesen sein, da *Spielberger* (Bd. 1 unterm 29. I. 1747) ein Porträt *Ingelheims* »von dem *Lippold* gemahlt« erwähnt. Von ihm ist auch ein Porträt des *Tiepolo* im Frankfurter Historischen Museum erhalten (siehe Karl Simon in Monatsh. f. Kunstw. IX, 1916, S. 25 f. mit Abb., ebdort wichtigste Lebensdaten *Lippolds*). 1755 malt er ein Porträt des *Ad. Fr. von Seinsheim* (Lockner).
Noch ein anderer zur selben Zeit anwesender Maler verdient Erwähnung, *Peter Molitor* aus Böhmen (Vorname nach Scharold, Mat. fol. 209v), der am 5. IV. 1750 (*Spielberger* Bd. 6) »das Quartier im Kammerflügel, in den Ingelheimischen Kammerdienerzimmern« bezieht, »allwo der Vilou *Fisconte* logiret hat«, am 17. IV. 50 (ebda.) 11 Gemälde für Werneck um 600 Speciesducaten verakkordiert bekam und diese bis zum 19. I. 1751 fertigstellte (*Spielberger* »Nota: unter dieser Zeit hat Er viele portraits und andere Stuck um Geld für andere Leuth gemachet«). Am 28. III. 51 verläßt er sein Quartier wieder, das darauf der Maler *Roth* bezieht (*Spielberger* Bd. 3 unterm 21. II. 51 und 29. III. 51).

413 Vgl. die in Anm. 411 besprochenen »Ohnmaßgeblichen Gedanken für die Mahlerey des . . . Speissaales« mit den in Anm. 268 inhaltlich wiedergegebenen »Ohnvorgreifflichen Gedanken« zu den Malereien der Residenz von 1735. Auch dem *Visconti* (Anm. 406) ist das Thema der Hochzeit des Barbarossa mit Beatrix gestellt worden.
Was das Gesamtsystem des Architektonisch-Dekorativen anlangt, so macht ein Vergleich mit dem Hauptsaal (Marmorsaal) des oberen Belvedere in Wien trotz des dem zeitlichen Abstand eines Vierteljahrhunderts entsprechenden Stilunterschiedes auf den ersten Blick deutlich, daß *Hildebrandt*sche Dispositionsgedanken, noch bis zur Jahrhundertmitte fortwirkend, in die Ausführung eingegangen sein müssen: das ganze Oktogon mit den Fensternischen, die Anordnung der Kamine mit den Aufsätzen ist dieselbe, nur mit dem Unterschied, daß die Türen der Enfilade in Wzbg nicht in der Längsmittelachse liegen, überhaupt die Schmalseiten den größeren Abmessungen entsprechend eine Dreiteilung erfahren haben; am bezeichnendsten aber ist die Teilung des Gesamtraumes durch das Hauptgesims fast in halber Höhe, so daß zwei gleiche Raumhälften übereinander stehen, genau wie im Hauptsaal des oberen und des unteren Belvedere und in der Erdgeschoßvorhalle (vor dem Treppenhaus) des Palais Daun-Kinsky in Wien, sowie in der Wzbger Hofkirche (s. Text S. 43; vgl. auch den Weißen Saal Taf. 78 und zugehörigen Text). In dem (neu und falsch, d. h. zu spät) 21. VII. 1737 datierten Brief (Baus. 355; siehe Anm. 171) hat *FC* von *Hildebrandt* auch »Gedanken und riß« zum »Großen Saal« verlangt; der Riß des *Byß* von 1737 (siehe Anm. 274) und das 1742 genannte Dessin der beiden Maler (siehe Inv. S. 441 oben) hat sich sicher nur auf die Malereien bezogen; aber ein *Hildebrandt*-Riß, zur Ausführungszeit noch erhalten, muß die Grundzüge von dessen Ideen bis dahin lebendig erhalten haben oder das architektonische »Gerippe« der Wandgliederung muß bereits im »Rauhen Saal« festgelegt gewesen sein.

414 Einen Aktenbeleg dafür, daß die 4 Nischenfiguren des Kaisersaales von *Antonio Bossi* stammen, haben wir nicht festgestellt. Sie entsprechen aber so unverkennbar und völlig dem Stil seiner übrigen f i g ü r l i c h e n L e i s t u n g e n, daß kein Zweifel besteht, und zwar sind sie die Höhepunkte seiner figürlichen Schöpfungen, die beiden weiblichen Figuren (Taf. 92, 93) wertvollste Zeugen der fränkischen Barockplastik der Jahrhundertmitte überhaupt. Die ersten figürlichen Schöpfungen des *Bossi* in der Hofkirche (oberer Altar fest datierbar: Modell 1736, die Immaculata vollendet Herbst 1738; siehe Taf. 72) wirken langbeinig und manieristisch gegenüber der hohen Schönheit der Figuren von 1740 ab: Kreuzigungsgruppe hinter dem Hochaltar, vor allem aber die prachtvollen Aufsatzfiguren der beiden Seitenaltäre (Taf. 68 f., 73). Die beiden männlichen Figuren im Kaisersaal (Neptun und Apoll) wirken eher als Beispiele dieser »manieristischen Spätkunst«, während Flora durch die naturhafte Sinnlichkeit, die aus dem Motiv herausgeholt und zu einem unsagbar schmiegsamen schwebenden Tänzeln verarbeitet ist, und Juno durch die im Sinne reifster Kunstwerke vertiefte Durcharbeitung, Abwandlung und Verknüpfung der aus gegenständlich »gezierter« Stellung gewonnenen Formmotive überrascht. — Vgl. auch Anm. 422.

415 Wir meinen hier nicht nur das in der Barockmalerei geläufige »Überschäumen« der Malerei über die eigenen Rahmengrenzen, bzw. das stellenweise Heraustauchen solcher Randteile aus der Fläche in plastisch stuckierten Gliedmaßen oder Draperien, sondern die wundervolle Idee des Künstlers, die über dem Hauptgesims unter den Oeils-de-boeuf der Abschrägungen und der Breitseiten übriggebliebenen Wandreste mit »hinausverstreuten« Begleitfiguren von den historischen Fresken der Schmalseiten zu besetzen. Es ist ein wahrhaftes Durchsetzen dieser ganzen Flächen der Gewölbezone mit Malerei, ganz konform dem Hereinspielen des Ornamentalen in und zwischen das »Reich des Malers«, das hier überhaupt nicht abgegrenzt und abgrenzbar existiert.

416 Übersicht der unter *Greiffenklau* im TREPPENHAUS vorgenommenen Arbeiten siehe Zeittafel XII.— Die Einzelheiten über *T i e p o l o* s Tätigkeit an der Malerei und »Abgang« nach *Spielberger* und HKP: *Spielberger* Bd. 3 unterm 21. IV. 52: »Nach dem Speisen sahe Celsissimus mit der Suite das project von der Hauptstiege, so der Mahler *Diepolo* entworffen . . .«; HKP 30. VI. 52 Nachricht vom Entschluß des Bischofs, den Treppenhausplafond von *Tiepolo* malen zu lassen; *Spielberger* Bd. 5 Register »Mahler *Diepolo* accordirt die Hauptstiegen um 15 000 fl. 29. Juli 1752«; HKP 1752 melden die Summe

von 12 000 fl. nebst Kost und Wohnung; HKP 1753 Bezahlung und Meldung der Vollendung (Oktober), Nachzahlung eines besonderen Douceurs von 3000 fl. und einer Reisevergütung von 1000 fl.; *Spielberger* Bd. 5 Register: »fertig, gehet ab 8. XI. 1753«. An Entwürfen zum Treppenhausplafond sind bisher nur einzelne Figurenskizzen bekannt geworden; sie befinden sich zumeist im Stuttgarter Kupferstichkabinett (Sack, Tiepolo, Kat.Hdz. Nr. 300—4, 306, 308—10, 312—3, ebda S. 109 ff. u. Abb. 87 ff.; vgl. hier Anm. 411). Die Stuttgarter Blätter (wissenschaftliche Bearbeitung und Publikation in Vorbereitung) stammen aus dem Besitz des 1765 geborenen, 1853 in München gestorbenen Miniaturmalers *Domenico Bossi* (über ihn siehe Thiemes Kstlr.-Lex.); obwohl die Tatsache und der Grad der Verwandtschaft dieses *Domenico* mit der Stuckatorenfamilie unserer *Bossi* sich noch nicht hat nachweisen lassen, hat doch die Vermutung sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß diese an Skizzen der Wzbger Zeit so reiche Sammlung dem Nachlaß des *Antonio* oder des *Materno Bossi* (siehe Anm. 424) entstammen könnte, ebenso wie die in Wzbg befindlichen Tiepolo-Skizzen durch *Gg. Ant. Urlaub* und den *Auvera*-Nachlaß aus dem Besitz des *Peter Wagner* (siehe Anm. 425) ins KgM gekommen sind: WHM 21, 136; Sack, Kat. Hdz. Nr. 988—1101 mit Abb. (unkritisch).

Über DIE ÜBRIGEN kleineren SCHÖPFUNGEN TIEPOLOS aus der Zeit des Wzbger Aufenthalts siehe Sack, S. 104 ff. Die wichtigsten Stücke sind die beiden Seitenaltarblätter der Wzbger Hofkirche (Sack, Kat. d. Gem. 377, 379, Abb. 89, 90; Abb. auch Inv. Taf. LVIII, LIX), deren Ausführungszeit durch folgende Notizen bei *Spielberger* Bd. 3 festgelegt wird: 7. II. 1752 »Ihro Hochfürstl. höreten Meß im Zimmer und gingen nach solcher mit denen Herren Ministern zum *Diepolo*, die bereits fertige neue Altarblatt zu sehen«; 10. III. 1752 nach der Tafel »seyndt Sie zum Mahler *Diepolo* gangen, die allda gemahlet werdende zwei Altarblätter zu sehen«. Weiter die beiden Tafelbilder mit Rinaldo und Armida (Sack, Kat. Gem. 381 f., Abb. 93 f.), die die Wzbger Residenzgalerie bewahrt hat, die sich aber jetzt in der Münchner Pinakothek befinden (der köstliche Entwurf zu einem dieser Stücke im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, Kat. 459 D) und die drei im KgM verwahrten Tafelbilder (Kat. 1914, Nr. 136—8; Sack, Gem. Kat. 386 f., 389, Abb. 195—7), endlich das Altargemälde (Anbetung der Könige) für die Klosterkirche zu Münsterschwarzach, jetzt Münchner Pinakothek, Kat. Nr. 1271 (Sack, Kat. Gem. 338, Abb. 91, die köstliche Skizze dazu Abb. 92). Zwei kleine Farbskizzen zu den Supraporten des *Domenico Tiepolo* für den Kaisersaal verwahrt gleichfalls jetzt das KgM (Kat. 1914, Nr. 141 f.).

417 Das 67:35 cm große, prachtvoll farbig ausgeführte Blatt befindet sich in der Sammlung von Kommerzienrat Oskar Neidert-Wzbg, wurde 1904 auf der Auktion d. Slg. Hefner-Alteneck München (Kat. Nr. 537) erworben und trägt auf der Rückseite einen Zettel mit folgender Notiz: »Fürstbischof *Carl von Greiffenklau* mit seiner Gesellschaft: er im Hausornat, zur Rechten sein Bruder *Lothar Gottfried Heinrich*, Kurfürstl. Mainzischer u. Hochfürstl. Würzburgischer Geheimer Rat und Oberhofmarschall. Im Profil zur Linken Hofkanzler *Franz Ludwig von Fichtel*, spricht mit *Joh. Balth. Neumann*, Baumeister; abgewendet *Tiepolo*.«

Die Maße der Wand und des Pilastersystems samt der Anordnung der Türen lassen keinen Zweifel, daß das Blatt die Südwand des Treppenhauses darstellt. Das Wappen *Greiffenklaus* beweist auch zeitlich seine unbedingte Zugehörigkeit. Die Rocailleornamentik ist nach Formcharakter und Art der zeichnerischen Darstellung dem *Antonio Bossi* fremd. Die ganze Dekoration ist in das von anderer Hand vorgezeichnete System der Architekturgliederung eingezeichnet. Der in Scheinmalerei geplante Balkon mit den Figuren *Greiffenklaus* und seiner Umgebung kann nur als Vorstufe zu der Lösung durch *Tiepolo* (Eingliederung des fürstlichen Porträts und der Künstlerporträts in das künstlerische Gesamtgefüge des Riesenplafonds selber, siehe Taf. 61 ff. und zugehörige Texte) verstanden werden; der große Plafond war trotzdem schon geplant: der Fürst scheint mit einem Herrn seines Gefolges zur Decke betrachtend hinaufzuschauen.

418 Siehe Anm. 367, 368. — Von dem Vorhandensein einer Umgangsbrüstung mit »Bildhauerarbeit« in Rokokoformen zeugt eine Bemerkung aus dem Jahr 1770, die ihre Entfernung verlangt: wiedergegeben in Anm. 437.

419 Über die Anlage des Südgartens unter *Greiffenklau* siehe Text S. 143, 147 u. Anm. 469. Die von *FC* gemachten Gitter bestellungen (s. Text S. 122 und Anm. 385, deren Ausführung in den Anfängen stecken geblieben war, sind jetzt der Hofkammer eine höchst unangenehme Last, zumal auch die unter *Ingelheim* geleistete Weiterarbeit (s. Text S. 124 und Anm. 392 f.) zum größten Teil von *Greiffenklau* hatte bezahlt werden müssen (Baurechng. 1749, s. Anm. 395). *Greiffenklau* erklärt Anfang 1751, daß er nicht gesinnet sei »sich ein obligo aufzuladen, welches ohnehin von Dero zweiteren Herren Vorfahrern Hochseligen Andenkens mir so blatt her deriviret wird« (HKP 9. I. 51). Als *Oegg* nun darum nachsucht, an dem begonnenen Tor gegen den Rennweg (siehe Anm. 385) weiterarbeiten zu können, lautet der erste Bescheid, daß diese Arbeit überhaupt ganz einzustellen sei. Erst als *N* nachweist, daß man den Garteneingang gegen das Rennwegertor (gemeint das Tor im Befestigungsgürtel) baldigst schließen müsse, »je stärker die Passage bei solchem Tor jederzeit seye«, wird die Ausführung des Greiffenklau-Tores genehmigt (HKP 9. u. 18. I., 15. II. 1751). Es ist 1751—2 abgeliefert: Baurechng. 1751 das »Große Haubtthor«, 8095 Pfund schwer, mit 5333 fl., ebda. 1752 die »2 neue Nebengatter«, welche »nebst an das Rennwegertor gesetzt werden sollen«, 6844 Pfund schwer, mit 4334 fl. bezahlt. Die »eichene Quaderstein« (siehe Anm. 184) für die »Gartenpilaren« sind schon Baurechng. 1750, die Maurerarbeit dieser »Pillarsetzung« Baurechng. 1753, die Steinhauerarbeit daran erst Baurechng. 1754 bezahlt. Siehe Taf. 205. — Die Baurechng. 1754 verzeichnet dann noch eine Bezahlung an *Oegg* von 6027 fl. »für ein großes Haupteinfahrtstor ad 9428 Pfund . . . dann Schwellen und Festmachung«; welches Tor damit gemeint ist, wird nicht klar; Schütt möchte das als Mitteltor an der Hofpromenade verwendete Stück dafür halten, eine Vermutung, der wegen des dortigen *Ingelheim*-Wappens und vor allem im Hinblick

darauf, daß die Bezahlung der Nebengitter des heutigen Rennwegtores (Anm. 420) sich nicht einwandfrei feststellen läßt, kein unbedingt überzeugendes Gewicht zukommt.

420 Die Aufsätze der Seitengitter des heutigen »Rennwegertores« (siehe Taf. 203 f.), die heute allein noch an Ort und Stelle sich befinden (während die unteren Teile, aus Gründen freierer Verkehrsmöglichkeit samt den Steinsockeln weggenommen, im Münchner Nationalmuseum (Saal 49) bewahrt werden), weisen das Monogramm des *CP von Greiffenklau* auf. Sie müssen also ebenfalls unter ihm vollendet sein, obgleich ihre Ablieferung und Bezahlung sich nicht genau feststellen läßt; möglicherweise ließe sich die Bemerkung HKP 9. I. 51, daß *Oegg* die Risse von 2 noch von *FC* bestellten Gittern vorweist, anstatt auf die beiden Nebengitter des Greiffenklautores allein, auf die Nebengitter von Greiffenklau- und »Rennwegertor« beziehen; siehe auch Text S. 122 und Anm. 385 u. 419.

421 Aus der schönen Anrede *N*'s an *FC* zu Anfang der zum Gedächtnis der Einweihung der Hofkirche veröffentlichten Festschrift »Die Lieb zur Zier des Haus Gottes« Wzbg 1745. Der Titel dieser Schrift und der wichtigste Teil der Anrede *N*'s abgedruckt bei Hirsch, Skizzb. S. 25 f.

422 Baurechngn. 1755 u. 1756 empfängt *Antonio Bossi* noch »für unterschiedliche Stuckaturarbeit in der Residenz« geringe Beträge. Dann verschwindet er, um 1761 noch einmal aufzutauchen: in diesem Jahr werden die beiden Doppelfigurengruppen auf ornamentgezierten Sokkeln bei ihm bestellt (HKP 1761), die, bezahlt 15. II. 63 (Baurechng.), noch heute den Gartensaal zieren (eine auf Taf. 75 nur zum geringen Teil sichtbar); gegenüber seinen großen figürlichen Leistungen (siehe Anm. 414) zeigen diese namentlich im Motiv unangenehm manieristischen Gebilde deutlich den tragisch jähen Verfall dieser Künstlerkraft; die formalen Merkmale der Einzelheiten sprechen ganz für ihn; der damals 22jährige *Materno Bossi* kann als Mitarbeiter nicht in Betracht kommen, da er noch 1764 in Monrepos und darauf in Ellwangen gewesen sein muß (siehe Anm. 424 und 432). Unmittelbar vorher muß *Antonio* das von Seinsheim erbaute »Neue Glashaus« des Hofgartens mit Figuren geschmückt haben (Baurechng. 1761), die aber nicht mehr erhalten sind. — Bei Beginn der Haupttreppenausstattung 1763 (HKP 5. XI. 63; siehe Anm. 431) wird dann zuerst geplant, durch »den Stuckator *Bossi*« die ganze Balustradenplastik in Stuck ausführen zu lassen. Bei einem so umfänglichen Auftrag noch an den geistig verwirrten, wenige Monate darauf dann gestorbenen *Antonio* zu denken, scheint unmöglich; es bleibt nichts übrig, als seine Werkstatt als Auftragnehmerin anzusehen; sollte gar der Stuttgarter Hofstukkator *Lodovico Bossi* schon in Betracht kommen (siehe Anm. 432 f.)?

423 Die offen und bei jeder Gelegenheit angewandte Methode der H o f k a m m e r , die Preise mit allen Mitteln möglichst herunterzudrücken und aus den Künstlern ein Höchstmaß von Leistung bei möglichst geringer Entschädigung herauszupressen, macht sich schon unter *Greiffenklau* unangenehm bemerkbar. Trotzdem doch auch die letzten Regierungsjahre *FC*'s unter dem unbedingten Zwang zum Sparen gestanden hatten (siehe Anm. 382) — das Zwischenspiel *Ingelheim* scheidet als besonderer Fall bei diesem Vergleich aus —, ist das Feilschen der Hofkammer schon unter *Greiffenklau* geradezu auffällig. Am meisten muß darunter *Oegg* leiden, dessen Arbeit ja »allzeit die größte Auslag machet in der Rechnung« (siehe Anm. 341); HKP 1. VIII. u. 29. XI. 1749, sowie 9. I. u. 15. II. 1751 wird ihm sogar Unmäßigkeit der Forderung, ja geradezu Unehrlichkeit vorgeworfen (siehe Anm. 431); auch die Bezahlung des *Johannes Zick* (siehe Anm. 403) u. die Tatsache, daß *Demeter* 1751 Hofgärtner wird, weil er die geringste Forderung stellt (siehe Anm. 469), ist für dieses Gebaren charakteristisch. Immerhin findet man damals noch Worte der Anerkennung für die Vorzüge der Arbeit des *Oegg*, siehe Anm. 398, sowie HKP 29. XI. 49 »weilen seine Arbeit nicht gemein, sondern nach der Kunst gemacht«, und *Greiffenklau* verbietet der Hofkammer (s. Anm. 410) das Feilschen gegenüber *Tiepolo*, weil es zum Schaden der künstlerischen und technischen Leistung ausschlagen könne. Aber wie im Fall *Tiepolo* schon die unbedingte Bevorzugung des berühmten Ausländers deutlich wird, so ist auch die anfängliche Behandlung des *Visconti*, der sich durch sein großsprecherisches Auftreten eine sehr gute Entlohnung im Kontrakt zu sichern versteht (siehe Anm. 406), schon ein Präzedenzfall für die ähnliche Erscheinung bei der Berufung des *Lodovico Bossi* aus Stuttgart (s. Text S. 132 und Anm. 433). Unter *Seinsheim* zeitigt dieses Feilschen die unangenehmsten Erscheinungen; der traurigste Fall ist die Behandlung des seit Jahrzehnten hochverdienten *Oegg* seit 1764 (s. Text S. 132 und Anm. 431). Vgl. die kleinliche Rechnungsführung der Spätzeit gegenüber den Jahren unter *FC*; anschauliches Beispiel Baurechng. 1771.

424 MATERNO BOSSI, geb. 14. IX. 1739 zu Porto Ceresio bei Lugano, gest. 18. VIII. 1802 zu Wzbg. (Reinhard Müller, Materno Bossi, ein fränkischer Stuckator, Diss. Wzbg 1920 MS.)

B i o g r a p h i s c h e s: in *Materno Bossis* Schöpfungen sehen wir die Leistungen und die Entwicklung des *Antonio Bossi* so unmittelbar in die Übergangszeit und ins Klassizistische fortgebildet, daß Scharolds Meldung (Mat. fol. 141), er habe bei seinem Oheim gelernt, unzweifelhaft richtig erscheint. Wann er nach Wzbg kam, ist unklar; Müller nimmt rund 1755 an, denkt ihn aber dann wieder auf der Wanderschaft, vielleicht in Bayreuth, wo er am »italienischen Bau« tätig gewesen sein könnte. Aus Akten des Staatsarchivs Stuttgart (siehe Anm. 432) geht hervor, daß ein Bruder des *Lodovico Bossi* in Monrepos (wohl 1763/4) sein »Gesell« und Mitarbeiter gewesen sein und nach Vollendung dieser Arbeit im Palais Adelmann zu Ellwangen gearbeitet haben muß und daß dieser Bruder aller Wahrscheinlichkeit nach mit *Materno* zu identifizieren ist; er wäre dann während des Aufenthalts des *Lodovico* in Wzbg diesem nachgefolgt. 1767 erscheint er erstmals selbständig bezahlt in den Baurechnungen und erhält von nun an die sämtlichen Stuckaturarbeiten in Auftrag. Am 14. IX. 1769 zum Hofstuckator ernannt (KAW Admin. fol. 319/5345), ist er das Haupt der klassizistischen Stuckatorwerkstatt der Wzbger Residenz; heiratet 1771 die Tochter des Hofkonditors *Amadey*, wobei auch *Anton Oegg* (siehe Anm. 426) als Trauzeuge erscheint, wird 1771

Hausbesitzer und am 29. V. 1778 zum Titularkammerdiener ernannt (KAW Admin. 338/fasc. 19), kauft sich 1784 ein schönes Haus auf dem Graben (heute Theaterstraße 20), wo er sich dauernd einrichtet. Erst 1793 wird er Wzbger Bürger und stirbt 1802 (sein Grabmal, zugleich das seiner Frau, mit klassizistisch - romantischer Aufschrift, in der Wzbger Peterskirche (Inv. 334).

Werke: R. Müller teilt sein Gesamtwerk in drei Stilgruppen: Übergangszeit vom Rokoko zum Klassizismus, reicher Stil und strenger Stil der rein klassizistischen Schöpfungen. Aus der Übergangszeit, deren Denkmäler in der Residenz Teezimmer 1767, Grünlackiertes Zimmer 1769, Kronleuchter auf der Hauptstiege und Kanzel in der Hofkirche 1774 sind (s. Text S. 134, 138 und Anm. 438, 442, 453 f.) und der zeitlich auch die Arbeiten für die Opera (siehe Anm. 451) sowie die Ausstattung des Fürstensaales (s. Text S. 137 und Anm. 452) zugerechnet werden müssen, verzeichnet Müller außerhalb: die Kirchenausstattung von Fuchsstadt (bei Hammelburg, Ufr.) 1766 ff., den Weißen Saal und Billardsaal in der Bamberger Residenz 1770 f. und vor allem Grottenhaus, Ruine und Pavillon in Veitshöchheim 1771—73 (Südostteil des Gartens, siehe Kstdkmlr. Bay. III, 3, S. 177 ff.). — Das Hauptdenkmal des »reichen Stils« in der Residenz ist die einheitliche Ausstattung der Ingelheimer Zimmer 1776 ff. (s. Text S. 138 und Anm. 455 ff.), daneben die Stukkierung der Ofenwinkel der Räume 50—52 (jetzt Gemäldegalerie) 1777, endlich die Stuckdekoration von Treppenhaus, Saal und vier Zimmern des Gesandtenbaues (noch unter *Seinsheim* verakkordiert, doch erst 1780 ausgeführt und 1781 vor der Vollendung des Ganzen abgebrochen, Inv. 495 f.); in diese Gruppe gehören von anderwärtigen Arbeiten die Seitenaltäre der Schloßkirche Werneck 1777 ff., Ausstattungen von Wzbger Häusern Ende der siebziger und Mitte der achtziger Jahre, der Kapitelsaal im Deutschmeisterschloß Mergentheim um 1781, die (1805 vernichtete) Ausstattung der Kirche von Heidenfeld bei Schweinfurt 1783 (bzw. 1795: 2 Altäre und Orgelgehäuse, heute in Wipfeld), der Kirche von Zellingen (Ufr.) 1786, des Rauchzimmers und Weißen Saales im Schlosse zu Ansbach um 1786, vor allem aber drei große Kirchenausstattungen: die völlige Umgestaltung der Abteikirche von Ebrach 1774—84 (Inschriftendatum am Gewölbe 1778, sein umfänglichstes und von den Zeitgenossen am meisten geschätztes Gesamtwerk, »in welchem sich ein Reichtum von schön ausgeführten Ideen im anticken Geschmacke zeiget und wobei der Künstler keine geringen Schwierigkeiten zu besiegen hatte, indem die Kirche aus einer ganz plumpgothischen (!) in eine moderne umgeschaffen werden mußte« (so Jäck noch 1821); siehe Jäger, Die Klosterkirche zu Ebrach, Wzbg 1903), der Kirche von Triefenstein 1785 f. (Kstdkmlr. Bay. III, 7, S. 148 ff.) und der Wzbger Klosterkirche St. Stephan 1788 f. (Inv. 377 ff.), — alle drei Arbeiten zusammen mit bedeutenden zeitgenössischen Künstlern: Ebrach mit *Peter Wagner* (siehe Anm. 425), Triefenstein mit *Januarius Zick* (siehe Feulner, Zick, S. 85), St. Stephan mit dem klassizistischen Bildhauer *Georg Winterstein*. — Daß dem »reichen Stil« ein »strenger Stil« folgte, ist durch den allgemeinen Ablauf der Stilentwicklung, in Wzbg aber auch zum Teil durch die Einwirkung des seit 1779 regierenden Fürstbischofs *Franz Ludwig von Erthal* (s. Text S. 148) bedingt, dem auch im Klassizistischen alles Gehäufte und prunkvoll Festliche zuwider war. In diese Periode gehören im Kreise der Residenz nur die Vollendung der Innenausstattung des Gesandtenbaues 1794 und ganz geringe (Abschleif-, Ausbesserungs-) Arbeiten, meist Gehilfenarbeit, um 1800; — an anderwärtigen Leistungen u. a. die Kirche des Juliusspitals 1789 f. (Inv. Fig. 408 und S. 523), Wzbger Bürgerhausausstattungen um 1790, Kanzeln in Werneck (um 1790) und Kitzingen (1793—4), Arbeiten in Bamberg 1792 (Tabernakel in St. Martin), Tabernakel der Wzbger Neubaukirche um 1793 (Inv. Fig. 401), Kirchenausstattung in Kirchheim (Ufr.) 1790—6, endlich die Chorstukkierung der Wzbger Michaelskirche 1796—8.
Rund 1800 endet Materno Bossis Tätigkeit. Von seinen Gehilfen und Mitarbeitern, die er beschäftigt hatte (zuerst wohl auch *Friedrich Manger* [siehe Anm. 439], sein Bruder *Augustin Bossi* [besonders in Ebrach beteiligt], die Brüder *Anton*, *Joseph* und *Ignaz Petrolli* [siehe Anm. 451, 453; der letztere schon 1775 in Kissingen Hauptausführender], »Gesell« *Petrozzi* [siehe Anm. 453], *Georg Neudörffer* seit 1786) übernehmen die Brüder *Petrolli* die Werkstatt und arbeiten seit 1800 unter eigenem Namen.
Zeichnungen: Die als Abb. 111 wiedergegebene, auf kein Zimmer des Ingelheimer Traktes bestimmt zu beziehende, jedoch im Stil z. B. ganz dem dortigen Blauen Salon entsprechende Entwurfszeichnung einer Zimmerdekoration (HV: XII. B. 189; Federzeichnung, gelb und grau getuscht) ist »*M. Bossi*« unterzeichnet und hat deshalb am meisten Anspruch, als eigenhändige Zeichnung zu gelten. Die von R. Müller im Pfarrarchiv zu Kirchheim noch nachgewiesenen 3 Zeichnungen zur dortigen Kirchenausstattung von rund 1790 (s.o.) zeigen ganz andere Manier.
Gußformen: Im Dachraum des vorderen Südblockpavillons am Ehrenhof hat R. Müller eine Kiste mit Stuckgußformen aufgefunden, die zweifellos von *Mat. Bossi* stammen: Rosetten, Füllungen, Gesimskonsolen und allerlei in der klassizistischen Dekoration in mechanischer Reihung zu wiederholendes Schmuckwerk, das sich teilweise unzweideutig auf die Residenzräume, wo es verwendet worden war (Fürstensaal u. a.), bestimmen läßt; es gewährt einen wertvollen Einblick in die technische Arbeitsmethode des klassizistischen Stuckators, s. Text S. 137 und Anm. 447.

425 JOH. PETER ALEX. WAGNER, geb. 26. II. 1730 zu Kloster Theres (Ufr.), gest. 7. I. 1809 zu Wzbg. (Heinr. G. Lempertz, Joh. P. A. Wagner, Fürstbischöfl. Wzbgischer Hofbildhauer, Diss. München 1904; die Arbeit wird *Wagners* Bedeutung insofern nicht entfernt gerecht, als sie die Fülle seiner weitverstreuten Kleinarbeiten unberücksichtigt läßt, und bedarf in diesem Sinne dringend einer Ergänzung auf Grund des heute bekannten Materials; die Arbeiten *Wagners* für die Residenz verzeichnet sie jedoch im ganzen sehr sorgfältig und mit ziemlich ausführlichen Zitaten aus den Archivalien (so daß wir hier nur das Wichtigste verzeichnen) und hat ihren Wert auch jetzt noch als übersichtliche Darstellung dieses künstlerischen Entwicklungsganges).
Biographisches: *J. Pet. A. Wagner* entstammt einer alten fränkischen Bildhauerfamilie als Sohn jenes in

Kloster Theres am Main ansässigen *Thomas Wagner*, dessen Lehrgenosse in der Werkstatt des »ältesten« *Wagner B. Esterbauer* (siehe Anm. 218) gewesen war, und empfängt die erste Ausbildung in der väterlichen Werkstatt, um dann als Siebzehnjähriger seine Schritte nach Wien zu lenken und dort Schüler der Akademie zu werden. Auch der zweite bei der Wzbger Residenzausstattung führende Hofbildhauer, der Nachfolger des *W. Auvera* in der nächsten Generation, ist also in Wien gebildet. Wichtig ist nur, bei diesem Vergleich zu beachten, daß das Vierteljahrhundert, das *W. Auvera*s und *Peter Wagner*s Aufenthalt in Wien trennt, das Stilbild der dortigen Kunst völlig verändert hatte: nicht *W. Auvera* (wie bisher in eigentümlicher Verkennung der Grundzüge seiner Art fälschlich behauptet wurde, siehe Anm. 284 und 321), sondern *Wagner* ist als Schüler *Raphael Donners* zu bezeichnen. Der Meister selber war bereits tot, aber die Vertiefung des Gehaltes bildhauerischer Form, die Verinnerlichung und beruhigte Vornehmheit jener »neuen Antike«, die die großen letzten Schöpfungen *Donner*s dem schwülstig pathetischen Barock der *Matielli* und *Giuliani* gegenübergestellt hatten, begann in den vierziger Jahren bereits Gemeingut zu werden, war das »moderne« Ideal der Schaffenden zu der Zeit, da *Wagner* in Wien weilte. Im Geiste des großen Meisters arbeiteten und wirkten damals *Matthäus Donner*, *Jakob Schletterer* und vor allem *Balthasar Ferdinand Moll* als Lehrer an der Akademie, *Franz Kohl* u. a. (auf die bereits Lempertz bei der ausführlichen Besprechung der Akademiejahre *Wagner*s hinweist); über den damaligen Charakter der Akademie siehe Carl von Lützow, Geschichte der . . . Akademie, Wien 1877, sowie E. Tietze-Conrat, Österr. Barockplastik, wo auch gut gewähltes Anschauungsmaterial der Wiener Kunst jener Jahrzehnte zu finden ist: vgl. z. B. den Reliefstil der *Donner*-Schule mit dem entwickelten *Wagner*s, die Putten der letzten *Donner*-Schöpfungen und auch Bildungen wie die Abb. 53 wiedergegebene Schmerzensmutter von *Franz Kohl* mit den charakteristischen Zügen des *Wagner*-Stiles. Zeit und Dauer von *Wagner*s Aufenthalt in Wien sind mit Jahreszahlen nicht zu belegen; ein alter Bericht (Neue Fränk. Chronik II, 1807, S. 790) spricht von Wanderjahren, die er »hierauf« in München, der Schweiz, den Niederlanden und zuletzt in Mannheim verbracht haben soll (Lempertz malt sich die Kunstzentren, die er auf diesen Reisen berührt haben mag, allzu theoretisch-kunstgeschichtlich aus). 1756 kommt *W.* von Mannheim nach Wzbg, tritt in die Werkstatt des im gleichen Jahre gestorbenen *W. Auvera* ein und muß hier sogleich eine prominente Stellung eingenommen haben: HKP 20. III. 1758 eine Zahlung »an den Gesellen der Wittib *Auvera*«; am 28. II. 1759 heiratet *Wagner* die Wittib *Auvera* und wird damit Haupt und Erbe der schon seit einem halben Jahrhundert blühenden bedeutendsten fränkischen Bildhauerwerkstatt (die Generationen *Jacob Auvera—Curé—Wolfgang* und *Lucas Auvera—Peter Wagner* sind auch verwandtschaftlich verknüpft, siehe Anm. 219, 220, 284). Von 1759 stammt bereits das erste Zeugnis von Hofarbeit (Skizze zu einem Spätrokokotisch bez. 15. III. 1759, WHM 127, Bl. 122), doch erscheint *W.* erst seit 1765 dauernd in den Residenzbaurechnungen. 1767 heiratet er zum zweitenmal — die Witwe *Auvera*s war 1764 gestorben — und wird 1771 zum Hofbildhauer ernannt; die Stellung verpflichtet ihn vor allem zur Fürsorge für die Erhaltung der vorhandenen Bildhauereien, auch war er Mitglied der Baukommission; neue eigene Arbeit wurde einzeln verakkordiert und verrechnet. Er überlebte die Umwälzungen des Jahrhundertbeginns und starb fast 80jährig in der Toskanazeit (1809).

W e r k e für die R e s i d e n z: 1765 ff. Schneidarbeit in die nördlichen Paradezimmer; 1767 ff. Bildhauerarbeit an der Hauptstiege (zuerst Dekoratives: Balustern, Postamente, Zieraten, rund 1771—6 die Balustradenfiguren); 1770 Bildhauerarbeit am Theater (siehe Anm. 451) und Mitarbeit am Gartenmodell (siehe Anm. 470); 1769 ff. plastischer Schmuck der Platzkolonnaden und Gittertore, 1771—80 dekorative figürliche Plastik für den Hofgarten (vorausgegangen war die bedeutende figürliche Leistung der Käppelekreuzwegstationen, s. u.; die figürliche Plastik der Kolonnaden und Tore, der Haupttreppe und des Hofgartens (sowie des Parkes Veitshöchheim, s. u.) ist nach und nach zusammen, in gegenseitiger Verschiebung der Teile dieser Aufgabengruppen untereinander, entstanden); 1777—81 Möbel für den Ingelheimer Trakt; 1778 Mitarbeit an der Ausstattung des neuen Audienzzimmers im Südblock (Raum 16); 1779 die beiden Athenastatuen im Vestibül. — Hauptsächlichste Werke a u ß e r h a l b d e r R e s i d e n z: 1764 Seitenaltäre der Wzbger Bürgerspitalkirche (1763—6 Mitarbeit am Vierröhrenbrunnen nicht sicher zu belegen, dafür spräche die Inv. 674 angezogene Stelle N. Fr. Chronik 1807, S. 790, die »die Figuren am Vierröhrenbrunnen auf der Domgasse« unter seinen Werken aufzählt); um 1765 wohl die prächtigen 4 Holzfigürchen in der Juliusspitalapotheke (Inv. 531, Fig. 411); 1766 ff. die Kreuzwegstationen des Terrassenaufgangs zum Käppele; rund 1771—5 Gartenplastik für Veitshöchheim (Kstdkmlr. Bay. III, 3, S. 181 ff. mit zahlr. Abb.); die siebziger Jahre erfüllen hauptsächlich die großen figürlichen Aufgaben für die Residenz, (s. o.); um 1780 das Grabmal *Seinsheim*s im Dom (nach Entwurf des Hofmalers *Fesel*; s. WHM 128, Bl. 77) und der Brunnen auf der Hofstraße (siehe WHM 126, Bl. 101); in den achtziger Jahren reiche Kirchenausstattungstätigkeit (N. Fr. Chr. 1807 nennt »über hundert Altäre und Kanzeln in Kirchen in der Stadt und auf dem Land«), darunter besonders die Kirchenausstattungen zu Retzbach 1788 und Rohrbach 1789—90 und die Teilnahme an der Neuausstattung von Ebrach (Reliefs des Chorgestühls!) 1785 bis 1791; 1793 ff. die klassizistischen Altäre des Wzbger Domes; den figürlichen Typ seiner Spätzeit zeigt am schönsten die Ewiglichtfigur in der Kirche des Juliusspitales 1790 (Inv. Taf. LXIII).

Kleine M o d e l l e zu seinen figürlichen Arbeiten, meist in rotgelbem oder grauem Ton gearbeitet, sind in großer Zahl erhalten geblieben. Weitaus die meisten und schönsten besitzt LM (Raum 29): Modelle für fast alle Käppele-Kreuzwegstationen, für die Ebracher Arbeiten, für Veitshöchheim, für Residenzhaupttreppe und Hofgarten (die schönsten hiervon siehe Abb. 112—6: Kindergruppen A 14138 u. 14139 für den Hofgarten, A 14137 Puttengruppe mit Kartusche [bez. P. W. 1775] und Standfiguren A 14126 u. 14131 für die Hauptstiege; vorhanden ebendort auch die Modelle zu den beiden späten Athena-

figuren von 1779 in den Nischen der Südwand des Vestibüls A 14369 u. 14370). Zwei Modelle zu Standfiguren der Hauptstiege sind aus dem Nachlaß des Mainzischen Bildhauers *Joh. Seb. Barnab. Pfaff* in das Altertumsmuseum zu Mainz gekommen (abgeb. bei Neeb, Mainzer Ztschr. II, 1907, Taf. II, 20 und Taf. III, 17; das letztere Stück können wir nach kleiner Phot. nicht als Originalarbeit *Wagners* bestimmen). Ein figürliches Tonmodell im Münchener Nationalmuseum (Inv. 11/309), ein Stück aus Lindenholz in der Smlg. Markert-Wzbg. Zu den Ebracher Reliefs sind gleichfalls Originaltonmodelle erhalten (mehrere signiert): zwei im LM, zwei im KgM (darunter das Modell zu dem schönen bei J. Jäger, Klosterkirche zu Ebrach, Fig. 77 abgebildeten Stück), zwei im Münchner Nationalmuseum.

Entwurfszeichnungen besitzt in großer Zahl KgM: Skizzenbücher WHM 95 und 129, die schönsten Blätter verstreut in WHM 119, 125—8. Hervorzuheben: dekoratives Spätrokoko: WHM 125, Bl. 171, 172, 174 (dat. 1763); WHM 126, Bl. 47, 49, 81, 93, 99, 102, 105; WHM 127, Bl. 7, 8, 10, 11, 13, 32, 55, 67, 87, 106, 122 (das früheste festdatierte Zeugnis seiner Hand, Konsoltisch 1759, s. o.), 170; WHM 128, Bl. 72, 73, 78; WHM 129, erste Blätter. Klassizistisch Dekoratives: WHM 119, Bl. 114; WHM 127, Bl. 196; WHM 128, Bl. 42, 49 (Tisch der Ingelheimer Zimmer?), 50, 82. Figürliches: WHM 119, Bl. 119 (Europagruppe im Südgarten, erwähnt HKP 29. IV. 1775), 120; WHM 127, Bl. 169 u. a.; besonders im großen Skizzb. WHM 129. Gegenüber den ganz flüchtig hingeworfenen ersten Ideenskizzen sind die »durchgeführten« Stükke zeichnerisch von überraschender Geringwertigkeit.

Bildnisse: Ein schönes Bildnis *Peter Wagners* von 1797, gemalt von seinem Sohn *Joh. Martin Wagner*, besitzt KgM (Kat. 1914, Nr. 505; ebendort Nr. 255 ein feines Porträt des alten *Thomas Wagner* (s. o.) von »*Joh. Gg.*« *Ermeltraut*). Die Blätter WHM 61, Bl. 1, und HV: XII. B. 335 stellen *Peter Wagner* im Kreise seiner ganzen Familie dar. Eine schöne Porträtstudie von *Martin Wagner*, den Vater in den allerletzten Lebensjahren (1802) darstellend, WHM 61, Bl. 2.

Als Gehilfen in *Wagners* Werkstatt werden genannt: sein Neffe *Johann Baunach* (geb. 1765 zu Eichelsdorf, gest. 30. V. 1828, als vorzüglicher Alabasterarbeiter gerühmt); dann *Simon Wagner* (geb. 11. XI. 1742 zu Untereßfeld in Franken, zuerst Schüler des Bildhauers *Reuß*, seit 1756 in der *Auvera*-Werkstatt, dann bei *Wagner*, als Mitarbeiter an den Käppelestationen und als Meister von »vier Aposteln« an der Fassade der Wzbger Peterskirche genannt, gest. 1822; Scharold, Mat. nennt ihn als Mitarbeiter des *Tietz* am St. Georg der Bamberger Seesbrücke (?); N. Fr. Chronik 1807, S. 803; Inv. 328, 682; von Stoessel, S. 41, 100); endlich *Balthasar Heinrich Nickel* (geb. 13. VII. 1743 zu Bamberg, gest. 1799 ebenda, der Meister des Portalreliefs am Wzbger Juliusspitals 1791 (nach *Fesels* Entwurf) und des Ceresbrunnens auf der Neubaustraße, wohl auch des Hochaltars und der Kanzel der Hofspitalkirche um 1794 (Inv. 543 f.), dem anscheinend ein bedeutender Anteil an der Ausführung der Residenztreppenhausfiguren zugesprochen werden muß (Inv. 522, Fußnote; Jäck, Pantheon . . . Bambergs, Erlangen 1821, S. 71).

Neben Wagner sind in der Residenz als Zieratenbildhauer tätig (Baurechngn.): vor allem *Daniel Köhler* (für die nördlichen Paradezimmer, 1763, 65, 71 f., der Meister des reizvollen Brunnens auf dem Wzbger Fischmarkt, gest. 30. V. 1778; Inv. 675); einmal mit Bildhauerarbeit für die Paradezimmer 1764 ein *Johann Köhler* genannt; dann der Bamberger Kunstschreiner *Balthasar Herrmann* (der außer dem prächtigen Fußboden 1772—3, der ihm 1773 mit 1000 fl. bezahlt wird, für das Grünlackierte Zimmer auch 1774 Möbel, und 1776—7 nochmals einen eingelegten Fußboden, für die Ingelheimer Zimmer, liefert); einmal mit ganz unbedeutendem Betrag *Balthasar Guttmann* (siehe Anm. 300) 1766 genannt.

426 JOHANN ANTON OEGG, geb. nach 1738 zu Wzbg, gest. vor 1801 zu Wzbg (das Wichtigste über ihn bei Schütt, Joh. Gg. Oegg, siehe Anm. 278), der Sohn des *Joh. Gg. Oegg*, in der Werkstatt des Vaters herangewachsen und gebildet, übernimmt diese 1767 selbständig (siehe Anm. 445); Baurechng. 1768 neben seinem Vater bezahlt, 1769 ff. stets alleiniger Empfänger der Zahlungen. Ähnlich wie *Wagner* hatte er als Hofschlosser vor allem die nötigen »Reparationes« für ein Jahresgehalt von 360 fl. auszuführen (Baurechng. 1769). Von 1772 an betrieb er die Eisenschmelze im Gewölbe unter dem Pleichertor, von 1798 an hatte er auch die Stuckgießerei im Bestand. 1801/2 erscheint seine Witwe, das Oegg-Haus (siehe Anm. 278) kommt 1804 zur Versteigerung (Lockner).

Bei den Gittern der Platzkolonnaden (1766 ff., s. Anm. 443) kann zweifellos schon umfangreiche Mitarbeit seiner Hand angenommen werden. Ganz selbständig erscheint er 1769 f. mit dem Mittelteil des Garteneingangstores bei der Hofkirche (HKP 1769, 1774), im nämlichen Jahr mit dem neuen Ofen im Weißen Saal (siehe Taf. 79, dessen Modell *Materno Bossi* stellte (HKP 1769) und Schreiner *Schlecht* ausführte (Baurechng. 1769) und dessen (ursprünglich vergoldeten) figürlichen und dekorativen Schmuck ebenfalls *Materno Bossi* schuf, wie er auch die Ofennische in engstem stilistischen Anschluß (siehe Anm. 442) an die Kunstweise seines Oheims stuckierte), 1769 ff. mit den Schlosserarbeiten für den Neuen Bau (Gesandtenbau), im Operasaal (siehe Anm. 451) im Garten und den Glashäusern, 1771 im Neuen Saal (Musik-, Fürstensaal, siehe Anm. 452, wo Türbeschläg, Kaminplatten und Emporenaufgangsgeländer von ihm stammen), 1771 f. mit den Brüstungsgeländern der Hochsäulen am Residenzplatz (HKP 1. III. 1771), 1773 f. mit Laternen »zur Beleuchtung der Hochfürstl. Residenz«, »bei den innerenHofwachthäusern, an die beede Colonnada, im inneren Hofplatz« und für die Hauptstiege (1774 Mitarbeit am »Hängeleuchter«, siehe Anm. 453), 1776 ff. mit Schlössern und Beschlägwerk für die neuen »Ingelheimer« Zimmer.

Außerhalb der Residenz schuf er 1767—78 die Brüstungsgitter für die Kreuzwegstationen beim Käppele (1778 die letzten geliefert, Inv. 234 u. ebda Fig. 198, nicht erhalten), 1774 das schöne Aussichtsgitter in der Südmauer des Veitshöchheimer Hofgartens (Kstdkmler. Bay. III, 3, S. 182, 218 u. Fig. 157). — Der in KAW Admin. fasc. 469/10171 liegende klassizistische Gitterentwurf für Veitshöchheim ist zweifellos als Zeichnung des *Anton Oegg* anzusehen.

427 MALER der klassizistischen Periode: »Cabinetsmahlereyinspektor« war nach *Gg. Ant. Urlaubs* (siehe Anm. 287) Tode seit 1. VIII. 1759 *Fr. Ant. Ermeltraut*, nach dessen Tode seit 8. I. 1768 *Chr. Fesel*, Hofmaler seit 13. XII. 1765 auch *Joh. Nicl. Treu* (KAW Admin. V, 338, fasc. 19).

Franz Anton Ermeltraut ist der Meister der 1748 gemalten Langhausfresken der Wzbger Augustinerkirche, muß dann Mitte der fünfziger Jahre in Schwetzingen und der Schweiz tätig gewesen sein (Thiemes Kstler.-Lex.), wird auch als Hohenlohescher Hofmaler zu Partenstein genannt (Lockner); Anfang der fünfziger Jahre nach Wzbg gekommen, hat er dann nach seiner Wzbger Anstellung 1761 in Seehof (Schöpf, Marquardsburg, S. 21 f.) und 1765 an den Plafonds der ovalen Gartenpavillons in Veitshöchheim Fresken gemalt; was die Wzbger Residenz von ihm aufweist, die Gewölbemalerei im Vestibül 1765, ist schon ein typisch klassizistisches Gebilde: perspektivische Scheinmalerei mit »Relief«darstellungen der Taten des Herkules. Im übrigen muß seine Beschäftigung durch den Hof mehr handwerklich als künstlerisch gedacht werden. Gestorben 21. V. 1767.

Christoph Fesel, geb. 1737 zu Ochsenfurt a. M., früh begabt, nach Scharold, Mat. fol. 205 ff. schon 1751 von *Greiffenklau* zu *Fr. Ign. Roth* in die Lehre gegeben, dann auf Kosten *Seinsheims* an die Wiener Akademie und nach Italien gesandt, wo er während zehnjährigen Aufenthalts in Rom Schüler des *Raphael Mengs* und des *Pompeo Battoni* und bereits mit 26 Jahren Professor und Mitglied der Akademie St. Luca wurde. Von seiner Tätigkeit als Hofmaler in der Wzbger Residenz zeugen nur unbedeutende Kleinigkeiten: die in allen alten Künstlerlexiken erwähnte Büßende Magdalena in der Residenzgalerie (Kat. 1902, Nr. 5) sowie die ein Relief darstellende Grisaillemalerei, Spielende Putten, im grünen Eckkabinett des Ingelheimer Trakts (Raum 63; siehe Taf. 127, links verkürzt), von seinen Malereien für die Opera *Seinsheims* (Baurechngn. 1771 bis 1776, meist wohl Bühnendekorationen) ist nichts auf uns gekommen. Zwei der Pfeileraltäre im Dom weisen Altarblätter seiner Hand von 1794 auf; er war auch in Veitshöchheim mit tätig (1769 Plafonds der Chinesischen Gartenhäuschen); über seine Entwürfe für Bildhauerarbeiten: zum Seinsheim-Epitaph im Dom und zum Portalrelief des Juliusspitals siehe Anm. 425. — 1792 gibt er eine »Maler-Theorie«, einen »Leitfaden zur historischen Malerei für Anfänger« heraus. Seine letzte wichtige Tätigkeit war die seit 1803 zusammen mit Ritter *von Mannlich* besorgte Auswahl von Kunstwerken aus den säkularisierten Stiftern und Schlössern für die Kurfürstliche Galerie in München. Gestorben 25. X. 1805. Er muß von immerhin bedeutendem Ruf und doch eine Erscheinung mit allen Nachteilen des klassizistischen Akademikers gewesen sein: eine wenig günstige Besprechung seines »charlatanerischen Charakters« und seiner »mißratenen Kunstarbeiten« (besonders seiner Fresken im Chor der Wzbger Michaelskirche und in der Bamberger Jakobskirche), die sich bei Scharold, Mat. fol. 205 f. eingeheftet findet, scheint bezeichnend für die (fast noch) zeitgenössische Beurteilung.

Johann Nicolaus Treu, geb. 16. V. 1734 zu Bamberg als Sohn des nachmaligen Malers und Pommersfeldener Galerieinspektors *Joseph Marquard Treu*, von *Seinsheim* zu mehrjährigem Aufenthalt nach Paris gesandt, dann nach kurzem Aufenthalt in Wzbg mehrere Jahre in Rom, wo er gleichfalls Mitglied der Akademie wurde, und nach der Rückkehr über die Schweiz und München vor seinem Tod (1786) noch mehrere Jahre in Wzbg, ist der Meister der Rundmedaillons, die sich im Teezimmer über den vier Wandspiegeln befinden (Taf. 116 f., eines bezeichnet, Inv. 459). Zwei datierte Altarblätter von ihm im Käppele(1768) und in der Augustinerkirche (1771). Namhafte Maler ihrer Zeit waren auch sein Bruder *Christoph* (Bruchsal, Düsseldorf, Pommersfelden) und seine Schwestern *Maria Anna* (Bamberg) und besonders *Katharina* (Bruchsal, dann Hofmalerin in Mannheim), siehe Biermann, Deutsches Barock und Rokoko I, S. 254—6 (die Bildnisse *Christophs* und *Katharinas* von *Christoph Fesel*); über die ganze Familie s. bes. Jäck, Pantheon . . Bambergs 1821, S. 109 ff.

Außerdem in der Residenz tätig: *Franz Andreas Thalheimer* von Ottobeuren (wahrscheinlich ein Abkömmling des dort in den zwanziger Jahren tätigen *Argobast Th.*), der Maler des Plafonds in der Juliusspitalapotheke 1765 und der landschaftlichen Hintergründe der Käppelekreuzwegstationen 1767—8 (Inv. 244, 531), ist, abgesehen von Baurechng. 1767 verzeichneter Malerei im »Neuen Music-Saal«, die nicht erhalten ist, für die Residenz fast nur handwerklich mit farbiger Fassung von Holz- und Eisenwerk tätig gewesen. — Die dekorative Malerei im Grünlackierten Zimmer stammt von *Christoph Popp*, *Ernst Schwab* und *Georg Carl Urlaub*: *Popp*, der die Grünlackierung 1769 f. durchführt, und die dekorativen Malereien für 1000 Rthlr. 1769 verakkordiert, stirbt 1771 (HKP 1769 fol. 609; ebda. 1771 fol. 82; Inv. 462 f.); die Signatur des *Gg. Carl Urlaub* an den Panneauxmalereien deutet darauf, daß dieser Meister das von *Popp* unfertig Hinterlassene zu Ende führte (siehe Anm. 287); *Ernst Schwabs* (gest. 1800) Tätigkeit 1770—3 ist fast rein handwerklich. Als Vergolder ist vor allem *Friedrich Hohmeyer* (Grünlackiertes Zimmer, Fürstensaal, Opera, Kanzel der Hofkirche, Versilberung in den Ingelheimer Zimmern), auch *Jacob Stephan*, *Anton Friedel* und *Anton Amersbach* tätig. — Der Miniaturmaler *Joseph Schmitt*, der Maler der meisten Blätter des Ratswappenbuchs vom Ende des 18. Jahrhunderts nach Högler (StAW, siehe Anm. 285), wird 1771 (Bemalung von Gartenkübeln), 1777—9 (bemalte Vorhänge für die Ingelheimer Zimmer) beschäftigt.

428 Über die unbedeutende WIRKEREI unter Seinsheim (*Joseph Helm*, Hoftapeteninspektor seit 1764) s. Anm. 282. — 1765 erscheint ein neuer HOFHAFNER: *Johann Georg Epter* aus Amberg, der sich dauernd in Wzbg niedergelassen hat. Aber obwohl wir von eigener Herstellungsarbeit hören (Baurechng. 1765, Materialien zur Glasur, Anfang 1772 Materialien für einen weißglasierten Ofen), muß doch seine Tätigkeit als ganz handwerklich, ja unbedeutend angesehen werden; dazu zwingen die geringen Bezahlungen, die er erhält (1766 f., 1771, 1775), vor allem aber die gleichzeitige Verpflichtung eines auswärtigen Meisters und die Bezüge von auswärts. März-April 1766 wird mit dem »Fayencier« *J. P. Acker* in Straßburg »wegen Fertig- und Aufsetzung zweier

Öfen in die hiesige Hochfürstl. Residenz . . . nach denen hierüber ausgefertigten und ihm zugeschickten Dessins« für 80 Louisdors ein Kontrakt geschlossen (KAW Admin. V 10518, fol. 181), der *Acker* sogar verpflichtet, mit seinen Gesellen nach Wzbg zu kommen und die Stücke selbst aufzusetzen. Die Öfen im Napoleonzimmer (allerdings schon 1764 bezogen: Baurechng. 1764 wird die Vergoldung »an dem neuen aus Straßburg gekommenen Ofen« verrechnet), im Souperzimmer und Grünlackierten Zimmer, die das Inventar von 1778 als Straßburger Fayence bezeichnet, sind daher zweifellos als Werke seiner Hand anzusehen (Inv. 455, 459, 462). 1773 werden dann »2 neue Fayence-Öfen von der Hubertusburger Fabrik in die hiesige Residenz erkauft« u. 1776 werden »2 zu Wien gekaufte glasierte Öfen«, endlich 1777 »3 von Wien gekommene Öfen in die neue Fürstliche (= Ingelheimer) Zimmer« verrechnet, so daß (wie schon Inv. 465 schließt) die sämtlichen weißen Öfen des Ingelheimer Traktes als Wiener Fabrikat angesehen werden müssen. — Unter den Ofenentwürfen in Del. 3 befinden sich auf Bl. 156 f. auch klassizistische Stücke, auch die Handzeichnungen *Peter Wagners* im KgM (siehe Anm. 425) weisen Ofenentwürfe auf. —
Über die Schreiner der Spätzeit *Schlecht*, *Fellwöck* und *Walser* siehe Anm. 301 Ende; über den Bamberger Kunstschreiner *Herrmann* siehe Anm. 425 Ende.

429 Vgl. Text S. 138. — Der figürliche Schmuck des neuen Ofens im Weißen Saal (siehe Taf. 79) und der Kanzel der Hofkirche (siehe Taf. 67) ist auch bildhauerisch beachtenswert. — R. Müller (siehe Anm. 424) betont treffend den bildhauerischen Wert der Reliefs im Fürstensaal, der Supraportenreliefs in den Ingelheimer Zimmern, besonders der Allegorien im Ingelheimer Saal (siehe Taf. 119—24, 126—8), den Reiz der Tierszenen im Gesandtenbau, die Bedeutung der figürlich-plastischen Arbeiten in Ebrach und in der Wzbger Stephanskirche, wo er vor allem mit den sechs Puttengruppen in den Fensternischen der Längswände Lösungen bringt, die den Vergleich mit den berühmten *Wagner*schen Schöpfungen bestehen. Eine besonders schöne plastische Leistung ist die Marienfigur im linken Seitenaltar der Schloßkirche von Werneck, abgeb. Kstdkmlr. Bay. III, 17, Fig. 215. Vgl. Anm. 414 über *Antonio Bossi* als Figurenplastiker.

430 Für die Motive der *Wagner*schen Kindergruppen sind in der Wiener Zierplastik der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts manche ausgesprochene Vorbilder und viele artgleiche Anklänge zu finden, z. B. in der Gartenplastik des Belvedere (besonders über der Kaskadenmauer der größten Terrassenstufe) und von Schloßhof (jetzt im »Bauhof« von Schönbrunn befindlich, doch von Wlha noch am Ort photographiert; Lichtbildstelle), im Treppenhaus des Schönbornschen Gartenpalais in der Laudongasse, bei *Giuliani* (Treppenfiguren im Palais Daun-Kinsky, einzelne der Modelle in Heiligenkreuz), bei *Donner* (Brunnen am Neumarkt) und *Moll*.

431 TREPPENHAUS: NEUAUSSTATTUNG. HKP 1763 und 1764; KAW Admin. 702/16000, wo auch Abschriften aus HKP beiliegen. — 5. XI. 1763: Hauptmann *Fischer* (siehe Anm. 152) legt den »mit dem Stuckator *Bossi*« (siehe Anm. 422) geschlossenen Kontrakt vor, der die Ausstattung des Treppenhauses mit Gipsplastik vorsieht. Man bedenkt plötzlich, daß das nicht dauerhafte Stuckmaterial ein frühes Schadhaftwerden der Ausstattung befürchten läßt, zumal gerade hier auf der Treppe das »Andrängen der Menschen« leicht Beschädigungen herbeiführen könne, und verwirft diesen Plan, will vielmehr dauerhaftere, also Bildhauerarbeit in Stein, »wozu der Bambergische Hofbildhauer *Dietz* gebraucht werden könne«. Aber auch dieser Plan kommt nicht zur Ausführung, Anfang 1764 verhandelt man mit *Oegg*, um »die Balustrade an der Hauptstiege, welche doch einmal gemacht werden müsse«, in Eisenarbeit herstellen zu lassen (11. II. 64). *Oegg* schlägt um der Verbilligung willen gußeiserne Arbeit »nach Bildhauermodell« vor, die lediglich mit schmiedeeisernem Laub auszuzieren wäre. Aber man will »keine gegossene, sondern lauter ausgeschmiedete Schlosserarbeit« und *Oegg* will Probstücke machen (28. IV. 64), deren eines er im Mai auch schon in Arbeit hat (14. V. 64) und im Spätsommer liefert(»welches am Fuß der Stiegen rechter Hand des Hinaufgangs das vorderste und unterste ist, mitsamt dem Ansatz oder Gestell, worauf die Latern stehet«; 17. IX. 64). Aber nun, nachdem es gewogen und angebracht und von *Seinsheim* in Augenschein genommen ist, setzt das Feilschen um den Preis in der peinlichsten Form ein, da man vor der Riesensumme, die das Werk in Schmiedeeisen kosten soll (über 25 000 Pfund sind zu bezahlen, denn 429 ½ Schuh Geländer gilt es zu stellen für »die ganze Stiegen samt der Gallerie«), zurückschreckt. Die gegenseitige Stimmung charakterisieren am besten folgende Stellen in *Oeggs* Brief an den Fürstbischof (praes. 25. IX. 64; KAW Admin. 702/16000):
»Ew. Hochfürstl. Gnaden haben das von mir zum besten Fleiß gefertigte erste Stück Schlosserarbeit zur Hauptstiege gnädigst in Augenschein genommen . . . nachhin mir aber die Antwort gegeben worden, daß Ew. Hochfürstl. Gnaden meine Forderung zu hoch schiene, dahingegen ich mich entschließen solle, das letztere zu sagen, wie ich nämlich diese beträchtliche Arbeit zum genauesten verfertigen könnte, so habe ich mich, gnädigster Fürst und Herr Herr, dahin verstanden, daß ich die sechs erstere Stück nebst denen sieben kleineren in denen Bögen auf dem 2. Ruhplatz (damals also waren die Bögen im Treppenschacht noch offen; hier ist nur von sieben der neun Bögen die Rede, weil die beiden südlichsten ja kaum über die Treppenläufe heraufragten) nach dem schon verfertigten und aufgestellten Stück in gleichem Fleiß jedes Pfund um 12 Batzen fränk. meisterhaft herstellen wolle; sollte aber dieses noch zu viel begehrt erscheinen (wobei doch nicht das mindeste aufzustecken vermag) so müßte in der Tat wegen des verminderten Lohns die Arbeit in Unfleiß beibringen, um mich schadlos zu halten, welches aber Ew. Hochfürstl. Gnaden umsoweniger belieben werden, als eine solche prächtige Residenz auch das mehr Benötigte zieren solle, in fernerer gnädigster Anbetracht, daß mich dermalen 12 Gesellen ebensoviel als derer vormals bei Friedrich Carl glorwürdigsten Andenkens Zeiten 24 gekostet haben, wo auch die Kohlen, Stahl, Eisen und Blech . . . um die Hälfte teuerer anzuschaffen ist. Was aber die aufsteigende Gatterarbeit . . . beim 2. Ruhplatz anfangend anlanget, so kann

ich mich in keinen Akkord darüber einlassen, bis vorbemeldte sechs erstere und sieben kleinere Stück in denen Bögen . . . verfertiget seien . . . In tiefster Erniedrigung verharre . ..«
Der Bescheid des Herrschers zeugt von höchst mißtrauischer, ja feindseliger Stimmung gegen *Oegg:* »Um nicht wieder die Düppe (= die Dupierten, Betrogenen, die Narren) von dem Hofschlosser zu sein«, wird befohlen, daß sein Probstück von fremden Schlossern auf das genaueste geschätzt werden soll. (Diese Redewendung ist zunächst fast unverständlich, sie scheint uns am besten durch den Hinweis darauf erklärt zu werden, daß *Seinsheim* als Präsident der Hofkammer in jenen Sitzungen von 1749 anwesend war, über die uns HKP 1. VIII. 49 und 29. XI. 49 berichten: damals schon war *Oegg* der Betrag eines Quartalzettels als »zu übermäßig angesetzt« beanstandet worden und *Greiffenklau* hatte *Oegg* förmlich verwarnen lassen, »dann er solle sich nicht einbilden, daß man ihm den Sack mit dem Gelde geben wolle«; auch damals waren 4 geschworene Handwerksmeister der Stadt zur Begutachtung beigezogen worden, gegen deren Unterbietung sich *Oegg* mit dem offenen Vorwurf »wie daß sie aus Haß und Neid solche taxieret« wehrte. In der Hofkammersitzung vom 29. XI. 49 gerieten die erhitzten Gemüter so hart aufeinander, daß die Beamten »zur Vermeidung mehrerer Ungebührlichkeiten« einschreiten mußten. *Oegg*, der wiederholt beteuerte, nach bestem Wissen und Gewissen alles angesetzt zu haben, erhielt damals nur die Hälfte von der Differenz der beiderseitigen Ansätze abgezogen, »weilen die Arbeit nicht gemein, sondern nach der Kunst gemacht«; siehe Anm. 423.) Die nunmehr zur Beurteilung geladenen Meister sind der Domkapitlische Schlosser *Frank* und *Andreas Schneider*, jener ehemalige Geselle *Oeggs* (siehe Anm. 278); sie unterbieten *Oeggs* Preisansatz und erklären, daß hier auch »leichtere Arbeit« genüge, während *Oegg* an der technischen Notwendigkeit vor allem der von ihm vorgesehenen schweren Rahmenteile festhält und sich noch zweimal mit eigener Bittschrift an *Seinsheim* selber wendet (praes. 12. X. 64 bzw. 10. XII. 64): er bittet um andere, unparteiische Beurteiler, da dieser Meister »Nahrungsneid und darlegenden solchen Werks Unerfahrenheit« offenbar sei, und versichert neuerdings, daß er die Arbeit nicht billiger als veranschlagt stellen könne, wenn er sie nicht »in Unfleiß beibringen« d. h. durch Geringwertigkeit der Leistung sich schadlos halten wolle, was ihm widerstrebt. Aber *Seinsheim* entscheidet dagegen, das ganze Projekt der eisernen Brüstung fällt überhaupt (22. XII. 64). (Die Vorgänge von 1764 in den Hauptzügen auch schon von Schütt dargestellt, dort aber noch Unklarheit über das Problem der Bogenöffnungen, also darüber, daß die von *Oegg* mit Schmiedegittern zu schmückenden sieben Bögen die Wandarkaden sind.) Der endgültige Befehl, die Hauptstiege mit einer steinernen Balusterbrüstung »statt Eisenwerks« zu schmücken, erfolgt aber erst 1767 (HKP 1767 und 21. VI. 68: an *Wagner* verakkordiert »wodurch die Zier der Gebühr nach hergestellet und billiger als Eisen würde«).

432 LODOVICO BOSSI. Über ihn fehlen, trotz seiner zweifellos ganz umfänglichen Beteiligung an der Ausstattung der frühklassizistischen Bauten des Herzogs *Carl Eugen von Württemberg*, bisher genauere Lebens- und Schaffensdaten. Wir verdanken das nachfolgend kurz Verzeichnete freundl. Mitteilungen von Dr. R. Schmidt (Schloßmuseum Stuttgart) aus der Lokalliteratur und Akten des Stuttgarter Staatsarchivs (umfänglicheres Material dürfte wohl eine Durcharbeitung des Staatsfilialarchivs in Ludwigsburg zutage fördern). *Lodovico (Luigi) Bossi*, der Neffe des *Antonio* und ältere Bruder des *Materno Bossi* (KAW: HKP 31. V. 1769), ist bereits 1762 Herzogl. Württembergischer Hofstuckator (Pfeiffer, Herzog Carl Eugen und seine Zeit, Eßlingen 1907, I,697); er wird 1762—8 im »Wirtembergischen Adreßbuch« erwähnt, teils als Mitglied der Residenzbaudeputation, teils unter den »Artisten, Residenzbauofficianten und Handwerkern«. Aus einem Akt von 1736—6 im Stuttgarter Staatsarchiv (Oberhofmarschallamtsregistratur), betr. seinen Stuckatorschüler *Joh. Val. Sonnenschein*, geht hervor, daß *L. Bossi* vor seiner Berufung nach Wzbg (siehe Anm. 433) am Stuttgarter Residenzschloß (die bei F. Luthmer, Innenräume . . . im Louis XVI . . ., Frankfurt a. M. 1903, abgebildete Einfahrtshalle trägt trotz Umgestaltungen aus der Mitte des 19. Jhdts. das Gepräge seines Stiles und mit ihren Stukkaturen stimmen die des Treppenhauses und des Gardesaales im Hauptgeschoß überein) und, wohl 1763—4, im »Neuen Seehaus« (Monrepos) und nach seiner Rückkehr (siehe Anm. 441) »auf der Solitude« tätig gewesen sein muß. 1771 (Schloßbaukassenrechnung) wird er »der ehemalige Hofstuckator« genannt. In Monrepos arbeitet ein Bruder des *Lodovico B.* mit, der bei dessen Berufung nach Wzbg am Ort verbleibt und, als »alldorten die Arbeit ausginge«, nach Ellwangen geht, wo er im Palais Adelmann Stuckaturen ausführt. Dieser Bruder muß *Materno B.* gewesen sein, der noch 1771 (Stuttg. Schl. Baukassrchng.) als »dessen Bruder, Stuckatorgesell *Materno Bossi*« genannt wird, allerdings mit Bezug auf frühere Mitarbeit (siehe Anm. 424). — Heinrich Wagner, Geschichte der Hohen Karlsschule, Wzbg 1857, II, S. 26 nennt als artistisches Mitglied der Schloßbaudeputation einen *»Benignus Bossi*, Hofstuckator 1763—8«.

433 HKP 16. VII. 1764. *Lodovico Bossi* hat einen Riß vorgelegt, nach dem »die vier Seitenwände um die Hauptstiegen (gemeint sind damit wohl nur die vier Hochwände des Treppenhauses) . . . à la grecque und zwar nach des römischen Architekten *Jacobo di Baratio da Vignola* Compositionen, welche dieser Anno 1617 durch *Francesco Villemena* in Druck gegeben . . . vom Fußboden an bis unter die Malerei« stuckiert werden sollen. Er gedenkt diese Arbeit »nächsten Sommer« (also 1765!) zu verfertigen und erhält ein Zimmer in der Residenz angewiesen. Er fordert im ganzen 5000 Rthlr., erhält aber nur 4000, wobei die Hofkammer die Stellung des Materials übernehmen will. »Zwar andern Tages, nachdem dem *Bossi* das Wort gegeben«, hat sich »der Stuckator *Friedrich Manger* (siehe Anm. 439) . . . gemeldet und erboten«, die Sache billiger zu machen. Aber (Resp. Cels. 26. VII. 64 ebda.) der Fürst hat »Bedenken wegen des genugsamen Könnens« des *Manger:* »mit dem Bossi und keinem andern ist der Handel . . . abzuschließen«. *Manger* könne dabei unter *Bossi* gebraucht werden. Den Wortlaut des Kontrakts mit *L. Bossi* verzeichnet dann HKP 5. XI. 64. Die Ausfüh-

rung erfolgt auch nach Ausweis der Baurechngn. im Laufe des Jahres 1765: erster Abschlag 30. III. 65, die Gesamtsumme von 4240 fl. für »Stuckatorarbeit an der Hauptstiegen« verrechnet 11. IX. 65. Zu dieser Zeit arbeitet er schon im Vestibül: Sept. bis Nov. 1765 Abschläge im Betrage von 1800 fl. »auf die Arbeit an dem Vestibulo«, die dann 23. IX. 66 mit der Gesamtsumme von 2400 fl. »für die an dem Vestibul verfertigte Stuckaturarbeit *Ludwig Bossi* vermög. Accords zahlt« verrechnet wird. Zur Datierung der Stuckaturen an den Gewölben im Treppenhauserdgeschoß scheint uns die Bezahlung vom 21. XII. 66 »für Tünchersverdienst unten an den Hauptstiegenbezirk« beachtenswert.

434 S. Text S. 73 und Abb. 73 f. Daß die kleinen Oberlichtfenster, wie sie in der Hofwand noch bestehen, vor der klassizistischen Dekoration auch an den Längswänden so, wie die Rekonstruktion Abb. 73 es darstellt, tatsächlich vorhanden waren, beweist vor allem der deutliche Rißkontur eines solchen Fensterchens, der sich im Gebälk der Stuckarchitektur an der Ostwand (unter dem Kopf des Kamels der Afrika im Tiepolo-Fresko) heute wieder abzeichnet, weiterhin die beiden in Steinrahmung vollständig ausgeführten Fensterchen südlich unmittelbar daneben, die auf der Außenseite der Wand (im Wasserhöflein und in der Gerätekammer daneben) erhalten geblieben sind. In den auf Freiräume (Ehrenhof, hinterer Nordhof, Wasserhöflein) treffenden Achsen sind diese Fensterchen als richtige Lichtöffnungen, in den auf dahinterliegende Innenräume treffenden Achsen als Scheinfenster mit Spiegelverglasung ganz in derselben Art, wie wir sie heute im Kaisersaal noch sehen, zu denken.

435 Baurechng. 1771 ist eine Bezahlung von 99 fl. an *Materno Bossi* für »Zierathen an der Hauptstiege« vom 16. III. 1772 verrechnet. Auch R. Müller bezieht diese Bezahlung, ohne Kenntnis des Problems der Bogenöffnungen, unter anderem auf »die senkrechten Streifen der Schachtwände«. — In Baurechng. 1765 verzeichneter Maurerlohn für »Stiegen versetzen« u. a. könnte wohl das Anfangsdatum für diese Änderung des Achsensystems der Dekoration der Schachtwände — das alte System war ja viel breiter proportioniert als das klassizistische (siehe Abb. 72) — festlegen helfen.

436 Siehe Text S. 125 und Anm. 397.

437 Die Zeitdaten der klassizistischen Treppenhausausstattung siehe auf Zeittafel XII. — Dekorative Steinarbeit an der Hauptstiege seit 1765 (siehe Anm. 431): 1765 »Bildhauerzierathen am Hauptstiegensaal« von *Daniel Köhler*; (1765—6 Maurerarbeit); Abschläge an *Peter Wagner* für »Zierathen, Palunster, Postamenter« von Anfang 1767 bis April 1770, Hauptverrechnung von 1046 fl. am 28. II. 1772 (Baurechngn). 1768 werden schon Balustern eingegossen; 1768—70 wird auch gewöhnliche Steinhauerarbeit »an denen Palunstern, Postamentern und Gesimbsern der Hauptstiegen« bezahlt. HKP 1770 ist davon die Rede, daß sich die Bildhauerarbeit oben um die Hauptstiege zu der übrigen Dekoration gar nicht schicke, sie könne im Garten Verwendung finden; es wird befohlen »mit Setzung deren Ballustern ohnverweilt daran zu sein« (Hinweis von Lockner). — Siehe auch Anm. 431 Ende, 453. — Über *Wagners* Balustradenfiguren siehe Text S. 140 f. sowie Anm. 459 und 461.

438 Die Entstehungsdaten der NÖRDLICHSTEN PARADEZIMMER siehe auf Zeittafel X. — *Wagner* empfängt Baurechngn. 1765, 66, 67, 68, 70—71, 72 Bezahlungen für bildhauerische Kleinarbeit, die zum Teil ausdrücklich für diese nördlichsten Paradezimmer bestimmt erscheint: 1766 »für das von dem Stuckatorer *Bossi* verfertigte Paradezimmer«, 1767 »große Spiegelrahmen«, 1768 »Sessel«, 1770 ff. »geschnittene Arbeit« und Möbel in das Grünlackierte Zimmer; über die neben ihm beschäftigten Zieratenschneider und Kunstschreiner siehe Anm. 425 Ende. Was die Gesamtentwürfe und die Stuckaturen anlangt, so ist zur Meisterbestimmung der drei Räume 45—47 (Napoleonzimmer, Souperzimmer, Teezimmer) aus den Akten allein keine vollständige Klarheit zu gewinnen; schon das, was über *Mangers* (siehe Anm. 439) und *Lodovico Bossis* (siehe Anm. 440) Tätigkeit in den Paradezimmern verzeichnet steht, läßt über die Zuschreibung des Souper- und Teezimmers Zweifel entstehen; dazu kommen noch die Notizen in Baurechng. 1767: Bezahlung für Vergolderarbeit »in denen 2en vom Stuckator *Bossi* verfertigten Zimmern gegen den Garten«, sogleich daneben aber eine andere Summe (800 fl.!) für Vergolderarbeit »im Neuen Staatszimmer« verrechnet, was nur auf das Teezimmer bezogen werden kann. Wir schließen uns aus stilistischen Überlegungen den Entscheidungen Maders (Inv. 455—9) und R. Müllers, bezüglich des Teezimmers der Meinung R. Müllers an: Napoleonszimmer 1763—4 von *Friedrich Manger*, Souperzimmer 1766 nach *Lodovico Bossis* Gesamtentwurf von diesem unter Mitarbeit des *Materno*, Teezimmer (für das keine Gesamtbezahlung erscheint, das aber nach HKP 1767 und nach Einzelposten der Baurechngn. 1767 und 68 *Materno* zugeschrieben werden muß) von *Materno Bossi*. Über das Grünlackierte Eckzimmer herrscht völlige Klarheit: Stuckierung von *Materno Bossi*, Grünlackierung und Malereien von *Popp*, *Urlaub* und *Schwab* (siehe Anm. 427), Möbel von *P. Wagner*, *D. Köhler* und *Herrmann*, Fußboden von *Herrmann* (siehe Anm. 425).

439 FRIEDRICH MANGER hatte sich nach *Antonio Bossis* Tode 30. IV. 1764 um den Posten des Hofstuckators beworben (StAW Oberratsprot. 1764 fol. 103 ff.; R. Müller), doch ohne Erfolg. Über seinen Versuch, mit *Lodovico* um den Auftrag der Hauptstiegenausstattung zu konkurrieren, und über die Abweisung seines billigeren Angebots aus »Bedenken wegen des genugsamen Könnens« siehe Anm. 433. Er war bereits Baurechng. 1763 »für verakkordierte Stuckaturarbeit in den Neuen Zimmern gegen den Garten« bezahlt worden und empfängt dann 1764 (mit ihm *Anton Petrolli*) Bezahlung »wegen Einrichtung des Neuen Zimmers«, das *Anton Friedel* in demselben und nächsten Jahre vergoldet. Der Akkord (HKP 12. VII. 64) benennt den Raum ziemlich deutlich: »... das Zimmer Nr. 7 ... des oberen Rennweger Flügels gegen den Garten nach der im Überschlag beschriebenen Form und Art herzustellen«; wenngleich nun die Zimmernummer VII in den Inventaren von 1778 auf den Raum 46 (Souperzimmer) trifft, so ist doch — zumal 1765 von Staffiermalereien in demselben Zimmer 7 die Rede ist, was doch wohl nur auf

das Napoleonzimmer bezogen werden kann — an dem Entscheid Maders und R. Müllers, daß das Napoleonszimmer als *Mangers* Arbeit anzusehen ist, festzuhalten, siehe Anm. 438. *Mangers* Name verschwindet seit 1764; da aber *Seinsheim* bestimmt, daß er unter *Lodovico Bossi* bei der Hauptstiege »kann gebraucht werden« (siehe Anm. 433) und da *Manger* später gelegentlich eines Gesuches (HKP 13. I. 1781; H. Kreisel) in einer Aufzählung seiner geleisteten Arbeit auch Schöpfungen des *Materno Bossi* nennt (er zählt auf: Stuckaturarbeit in der Wzbger und Bamberger Residenz, Kirche zu Theilheim, zwei Zimmer in »Höchstdero ehemal. Domherrnhof«, Michaelskirche, Schottenkirche; über *Materno Bossis* Tätigkeit in Bamberg um 1770 und in der Michaelskirche seit 1772 siehe Anm. 424), so kann *Mangers* Mitarbeit unter *Lodovico* und *Materno Bossi* sicher angenommen werden.

440 *Lodovico Bossi* wird Baurechng. 1766 für Stuckaturarbeit »an dem Neuen Zimmer . . . gegen den Rennwegertor« mit 600 fl. bezahlt. Freilich wird HKP 31. V. 1769 beim Abschluß des Kontraktes mit *Materno* über das Grünlackierte Eckzimmer bemerkt, daß sein Bruder für »das andere« 500 Rthlr. bekommen habe (Inv. 459). Aber der von Mader (ebda.) gezogene Schluß, daß *Lodovico* 1767 vielleicht unter Mitwirkung des *Materno* auch das Teezimmer stuckiert habe, ist wenigstens insofern unmöglich, als *Lodovico* 1767 schon nicht mehr in Wzbg weilt (siehe Anm. 441). Auch weisen die Baurechnungen nur vorerwähnte Bezahlung für ein einziges Zimmer auf. Für die Zuweisung des Souperzimmers an *Lodovico* aber spricht seine Besonderheit, die fortschrittliche Klassizität seiner stilistischen Erscheinung; auch Mader und R. Müller entscheiden hier für ihn; Müller nimmt, zweifellos mit Recht, bereits im Souperzimmer bedeutende Mitarbeit des *Materno* an (die Mittelornamentik der Decke könnte dann zu allererst für ihn in Betracht kommen (s. Taf. 148); Einzelheiten darin erinnern zwar auffallend an *(Mangers)* Bildungen im Napoleonzimmer, doch scheint sie als ganze Ornamentleistung zu wertvoll und zu reich für *Manger* und bei einem so typischen Beispiel bewußter Angleichung an das früher Vorhandene — Randornamentik von *Antonio Bossi* — ist mehr noch als anderswo Vorsicht bei rein stilistischen Zuschreibungen geboten).

441 HKP 1766. Am 7. VIII. 66 ist *Lodovico Bossi* bereits wieder in Stuttgart (Stuttgart, Staatsarchiv, Akt in der Sache »*Sonnenschein*«, siehe Anm. 432). Baurechng. 1766 wird Fuhrlohn verrechnet »den Stuckaturer *Bossi* nacher Stuckard zu liefern, 11. X. 66 zahlt«. Die Leute des *Lodovico* reisen zwischen 2. u. 18. IX. 66 ab (HKP 1766, R. Müller).

442 Wir haben ein interessantes (zweifelsfreies, weil fest datierbares) Beispiel vollständiger Einfühlung und Angleichung des *Materno Bossi* an den Rokokostil seines Oheims: die Nische hinter dem 1769 (siehe Anm. 426) geschaffenen klassizistischen Ofen im Weißen Saal; siehe Taf. 79: von *Materno* 1769 ist die ganze Ofennische mitsamt ihrer Ornamentik einschließlich der ornamentalen Überleitungen zu den alten (von 1744 stammenden) Ornamenten auf der Wandfläche darüber. — Das Mittelornament in der Decke des Souperzimmers, wenn es *Materno* zugehört (siehe Anm. 440), ist das schönste Einzelbeispiel solcher stilistischer Angleichung. Die Kanzel der Hofkirche (s. Text S. 138 und Anm. 454) hat er noch 1774 dem um fast 40 Jahre älteren Stilbild der Hofkirche eingebunden. Dieses enge Verhältnis zum Rokoko erklärt sich zum Teil aus seinem persönlichen Schülerverhältnis zu *Antonio*. Er hat übrigens auch mehrfach Reparaturen an den Arbeiten seines Oheims ausgeführt: Baurechng. 1769 verzeichnet »Stuckaturreparatur im Kaisersaal«, Baurechng. 1775 sogar »die verdorbenen Figuren im Kaisersaal zu reparieren«.

443 GITTER an der Hofpromenade: die neuen Seitengitter werden 1764 begonnen (HKP 11. II. u. 22. XII. 1764) und seit Februar 1765 in Abschlägen bezahlt (Baurechngn. 1764 u. 65). Die in Baurechng. 1766 verzeichnete Bezahlung von 3494 fl. »für 2 mit Laubwerk verzierte eiserne Gattern« stellt wohl die endgültige Verrechnung dieses Gesamtpostens dar. Über die Herkunft der zum Mitteltor verwendeten Teile siehe Text S. 124 und Anm. 392.
Über die Kolonnadengitter beim Neuen Bau (Gesandtenbau) wird 9. VI. 1766 der Kontrakt geschlossen (KAW Admin. 702/15998): die ganze Arbeit soll innerhalb von 18 Monaten geliefert sein; im Akt liegt ein von *Oegg* unterschriebener Bleistiftriß, der zwei Alternativen gibt, mit der Bemerkung »von diesen ist ein Teil zu erwöhlen«; *Seinsheim* wählt 3. VI. 66 den mehr klassizistischen Vorschlag. — 1769 sind auch die Gitter der Nordkolonnade schon fertig genannt (HKP 1769 fol. 404; Schütt).

444 KAW Admin. 702/15999 »Eisernes Gatter Contract mit dem Hofschlosser *Oegg* de 27ten Febr. 1767 . . . wegen den bei den Rennwegertor in der Art eines Laubwerks aufzustellenden eisernen Gatteraufsatzes nach beiverwahrten Riß«, das Pfund Eisenwerk der Verzierung zu 10, das des Rahmenwerkes zu 4 Batzen. Der »beiverwahrte Riß« (Abb. 110) gibt ebenfalls zwei Alternativvorschläge, von denen der rechtsseitige zur Ausführung kam; er wurde noch im gleichen Jahre vollendet (HKP 16. VII. 67). 1766 verrechnete Maurerarbeit »an den Pillaren und Fundamentern der Einfahrt zwischen Hochfürstl. Residenz und Rosenbachischen Hof« weist darauf, daß damals erst das »Rennwegertor« als Ganzes gesetzt worden sein mag (vgl. Anm. 385).

445 Das Dekret des *Anton Oegg* als Hofschlosser datiert vom 10. XI. 1767 (StAW Ratsprot.; Hirsch, Skizzb. S. 19, Anm. 1).

446 Siehe Anm. 443. — Die Zuschreibung des Mittelteiles des Hofgartentores am Gesandtenbau an *Anton Oegg* erfolgte durch Schütt auf Grund von HKP 1769 und 1774: 1769 werden die Gitter dem jungen *Oegg* in Auftrag gegeben, die fertigen Stücke werden aber erst nach einer neuen Verfügung von 1774 angebracht und gar erst 1777 mit dem ganzen Steinwerk gestrichen.

447 Über die erhalten gebliebenen Gußformen des *Materno Bossi* siehe Anm. 424. — Siehe auch Anm. 276 Ende, wo von dem Guß einzelner Zieraten schon bei *Antonio Bossi* die Rede ist; irgendwie stilbestimmend ist aber damals dieses lediglich der Beschleunigung der Arbeit dienende technische »Hilfsmittel« nicht geworden,

während jezt im Klassizismus diese mechanische Vervielfältigung der Einzelschmuckform in allerengstem Zusammenhang mit dem innersten Sinn des Stiles steht, aus ihm unwillkürlich folgt und ihn umgekehrt vom Technischen heraus rückwirkend wieder mitbestimmt (insofern für den Durchschnitt der Meister dekorativer Ausstattungen nun immer weniger »künstlerische« Begabung und Handfertigkeit, mehr und mehr nur handwerkliches Können Voraussetzung wird).

448 Völlig irreführend ist die falsche Formulierung von Stoessels (Tietz, S. 42), daß in den siebziger Jahren »*Adam Friedrich*, dem Stilempfinden der Zeit folgend, sich von der plastischen Dekorationskunst abwandte«.

449 Siehe Text S. 123 und Anm. 216, 254, 386, 407.

450 Über den Zustand des Saales der Nordblockwohnung vor *Ingelheims* Einzug 1747 siehe Anm. 386. — Bei der Vollendung der Weißen Zimmer 1750—1 (s. Text S. 126 f.) wurden beispielsweise die Gobelins in den Ingelheimischen Zimmern »abgerissen« und beigeholt, siehe Anm. 407.

451 SEINSHEIMS OPERA. Schon Baurechng. 1766 ist von dem »in Hochfürstl. Residenz hoc anno errichteten Music-Saal« die Rede, in den dann 1767 Spiegelwandleuchter kommen, *F. Thalheimer* (siehe Anm. 427) Malereien ausführt und gleichzeitig Tüncherarbeiten verrechnet werden. 1768 »zieht« *Materno Bossi* »die Dekoration« und Winter 1768—9 malt *Chr. Fesel* (siehe Anm. 427) in diesem »Neuen Music-Saal«, der in derselben Baurechng. sowie 1769 der »Neue Opéra-Saal«, auch »Operette-Saal« genannt wird. Das Theater ist aber damals noch nicht im Nordoval, sondern zweifellos im benachbarten jetzigen Fürstensaal (siehe Anm. 452; laut HKP 1771 Raum »in welchem ehevor das Theater gestanden«) zu suchen, es wird erst im Frühjahr 1770 in den großen Ovalsaal verlegt: Baurechng. 1770 verzeichnet Stuckaturarbeit des *Materno Bossi* (»Köpf«, das »Portal« (Proszenium?), die »sämtliche Herstellungsarbeit . . . im Opéra-Saal«), Bildhauerarbeit des Peter *Wagner*, sowie Schreiner-, Drechsler-, Schlosser-, Spengler-, Tapezierer- und Vergolderarbeit »an dem neuerrichteten Theatro« und im Saal, Tüncherarbeit im Saal und den zwei Nebenzimmern sowie in den anschließenden Gängen, »vier große Ventilatores« werden eingebaut. Die Vollendung der Ausstattung erfolgt 1771 (Baurechng.) im Anschluß an die Neugestaltung des Fürstensaales (siehe Anm. 452). Was nun weiterhin verrechnet wird (1771—8), scheint sich zumeist auf die Ausstattung der Bühne selber, vor allem wohl auf die Bühnendekorationen zu beziehen: *Chr. Fesel*, *E. Schwab* (siehe Anm. 427), *M. Bossi* (1775 auch *Ignaz Petrolli*), Vergolder *Hohmeyer* (siehe Anm. 427) sind beteiligt. Die Verrechnungen unter »Insgemein« verraten einiges Wenige von Zeit und Art der Veranstaltungen: Taglöhner werden für nächtliche »Aufwart«-Dienste bezahlt, (einer für »16 halbe Nächt aufwarten«); Lämmlein, Hasen und Kühlein müssen für die Schäferspiele besorgt werden; daß der Hofkirchner beim Ankleiden helfen muß, erscheint naheliegend für einen geistlichen Hof, der (bis zum Regierungsantritt *Franz Ludwig von Erthals*) so weltliche Vergnügungen sich erlauben durfte. Näheres über die Opernaufführungen und das Musikleben unter *Seinsheim* siehe Oskar Kaul, Geschichte der Würzburgischen Hofmusik im 18. Jhdt., Wzbger Habilitationsschrift 1922, MS. Der Ovalsaal nahm 1806 die Hofbibliothek auf (N. Fränk. Chronik).

452 FÜRSTENSAAL. Die völlige Neuausstattung begann 1771 und zog sich bis zum Frühjahr 1772 (letzte Einzelheiten bis 1773) hin. Anfang 1771 legt *Materno Bossi* mit *Geigel* (siehe Anm. 153) die Planung fest, übernimmt im Frühjahr den Auftrag, verakkordiert die Plafondstukkatur im Juni (HKP Febr. u. 24. IV. 1771; Baurechng. 1771); für die Arbeit »an den Fenstern« erhält er (Dez. 1771) 416 fl., für die Arbeit »an den Pfeilern« (Jan. 1772) 436 fl., für Decke und Hohlkehle (Febr. 1772) 840 fl., für die »gänzliche Herstellung« (März 1773) 1350 fl. bezahlt; Tüncher *Pirner* »faßt« die Decke »bläulich heraus«. Den Marmorsockel liefert und setzt Okt. 1771 bis Mai 1772 *Clausner* (siehe Anm. 276 Ende). — Zu den Gemälden an den Pfeilern wurden zum Teil vorhandene ältere Porträts verwendet (siehe Anm. 247: *Lünenschloß*' Nachzeichnungen einiger Stücke), kleinere durch Anstükkung, größere (so das Bildnis des *JPF*) durch rückseitiges Einschlagen der Leinwand adaptiert; siehe die Abbildungen 3, 4, 6; das Bildnis des *Carl Philipp von Greiffenklau* ist eine schlechte Kopie nach dem *Lippold*schen Gemälde im Kaisersaal (siehe Abb. 5); das künstlerisch wertvollste Stück ist das besonders im farbigen Aufbau köstliche Porträt *Seinsheims* (Abb. 6).

453 Am KRONLEUCHTER für das Treppenhaus arbeitet *Materno Bossi* mit Unterstützung von *Augustin Bossi*, *Joseph Petrolli*, »Gesell« *Petrozzi* und *Caspar Walter* als »Helfer im Taglohn« vom 29. III. bis Ende April »Tag und Nacht« (KAW Residenzgebäurechng. 1774, R. Müller; HKP und Baurechng. 1774). Das Eisenwerk stellt *Anton Oegg*. Auch die Vergoldung im selben Jahr verrechnet.

454 Für die »Neue HOFKIRCH-CANZEL« (HKP 1774) empfängt *Materno Bossi* Abschlagszahlungen vom Juli 1774 bis zum März 1775, Baurechng. 1775 ist die Gesamtsumme mit 800 fl. verrechnet. Die Vergoldung stellt *Hohmeyer*. Baurechng. 1776 erst ist die Marmorarbeit von *Clausner* daran verrechnet.

455 Die NEUAUSSTATTUNG der INGELHEIMER ZIMMER begann 1776 (HKP 2. III. 76). *Bossis* Gesamtverdienst daran betrug 4500 fl.; er ist der Entwerfer der gesamten Raumbilder und natürlich auch der Details: Lambris usw., Trumeaux (R. Müller). Den Bezahlungen für Gesellenlohn nach zu schließen, setzt die Arbeit gleich Frühjahr 1776 in der gesamten Raumflucht ein; die Stukkaturarbeit im Großen Saal scheint in den Wintermonaten 1776 zu beginnen und zieht sich über 1777 hin (Abschlagszahlungen noch Frühjahr 1778). 1778 werden noch Trumeaux bezahlt, 1779 noch »verzierte Deckbretter« und »Stuckaturarbeit an den Öfen« an *Bossi* verrechnet. — Über *P. Wagners* Schneidarbeit s. Anm. 458, über die Wiener Öfen s. Anm. 428. — Sicherlich ist auch der zweite, 1776—7 von dem Bamberger Kunstschreiner *Herrmann* gelieferte eingelegte Fußboden hier zu suchen; Schreiner *Fellwöck* (siehe Anm. 301 Ende) legt das übrige »Par-

quett«. — 1776 wird »für 305 Schuhe Espalier borden« an *Adam Bernhard Auvera* bezahlt. *Hohmeyer* »grundiert, faßt und versilbert« schon 1776 und weiter bis 1779, 1778 auch Wandleuchter, die *Materno Bossi* geliefert hat; Schlösser und Riegel versilbert der »Schwerdtfeger« *Martin Förster*; auch der Hofgürtler *Ferdinand Leinecker* wird zur »Feuerversilberung« verwendet; marmorne Tisch- und Ofenplatten stellt *Clausner*; der Miniaturmaler *Joseph Schmidt* (siehe Anm. 427) malt »Rollo« und Vorhänge 1777—9.

456 R. Müller baut auf die Nachricht, daß *Materno Bossi* 1776, gerade beim Beginn der Ingelheimer Zimmer (Baurechng. 1776) Reisekosten nach München verrechnet, die Vermutung, daß die farbige Gestaltung der Räume der Amalienburg (Hellblau-Silber, Gelb-Silber) in gewissem Maße Vorbild für die Farbenwahl bei der Neuausstattung der Ingelheimer Zimmer gewesen sein könne. — Für die Beurteilung des heutigen Farbenbildes der Räume ist zu beachten, daß bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts Veränderungen hier vorgenommen wurden: die Wandbespannungen und Möbelbezüge entstammen zum Teil der Empirezeit; siehe auch Text zu Taf. 120—6 und Anm. 457.

457 Den Namen »Kleiner Weißer Saal« (s. Taf. 120 f.) kann der Raum 60 erst seit dem 19. Jahrhundert führen. H. Kreisel hat festgestellt, daß er in den Inventaren vom Ende des 18. und aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts noch den Namen »Roter Saal« geführt hat — ein weiterer Beleg für die farbige Einstellung des *Materno Bossi* (siehe Text zu Taf. 121).

458 *Peter Wagner* wird bereits 1776 für Tische (schon hierher bestimmt?), 1777 »für Rahmen und Lambrisleisten in den Neuen Zimmern und großen Saal«, 1778 »für drei große Lehn- und zehn ordinari Sessel«, 1779 für »Arbeit in die Neue Zimmer«, für »2 Spiegel Tremo in die Neue Zimmer« und »Tisch- und Rahmenleisten ebendorthin«, 1780 für Sessel, 1781 noch für drei große Tische (zweifellos die Tische des Ingelheimer Saales, die das Monogramm *Franz Ludwig*s tragen, siehe Taf. 121, einzeln angeb. Inv. Fig. 363) bezahlt.

459 Lempertz in seiner Wagnermonographie behandelt diese großen plastischen Zyklen ziemlich ausführlich, wenn auch etwas unübersichtlich, weil in verschiedenen Kapiteln getrennt. Da er in seinen Anmerkungen auch die wichtigsten Stellen aus HKP und Baurechngn. über Gartenplastik (bes. Anm. 197, auch 233), Hauptstiegenausstattung (Anm. 216 ff., bes. 221 u. 236; Unklarheiten betr. die sechziger Jahre werden durch unsere Anm. 431 u. 437 korrigiert) und Kolonnadenfiguren (Anm. 231a) ziemlich ausführlich wörtlich zitiert — Lücken ergänzt und Unklarheiten korrigiert in Inv. 421, 430, 488 ff. Mader, der in Kstdkmlr. Bay. III, 3, S. 182 ff. auch *Wagner*s Plastiken in Veitshöchheim ausführlich behandelt —, so wurde hier auf nochmalige Wiederholung dieser Belegzitate verzichtet.

460 Aus der Fülle der HOFGARTENPLASTIK läßt sich verhältnismäßig das meiste mit sicheren Daten belegen. Von *Wagner* stammen nicht nur die Figurengruppen, sondern auch die Pyramiden (siehe Taf. 27, 209 f.), Zierurnen, offene Vasen »zu Blumenstöck« und Kanapees (auf dem Wall und den Walltreppen, Taf. 209, 213, 216—9). — Die beiden großen vielfigurigen Gruppen im Südgarten, Raub der Proserpina und Europa (siehe Taf. 25, 211), entstanden zwischen 1775 und 77 (Lempertz S. 82 und Anm. 233), gehörten zu den meistbewunderten und werden in der Literatur der folgenden Jahrzehnte stets an erster Stelle genannt oder hervorgehoben; sie waren um 1790 bronziert (Würzburger Gelehrte Anzeigen, 70. Stück, 1. IX. 1792, S. 692, Referat über Karl Heuns »Vertraute Briefe« S. 320: ». . . sind die zwei sehenswürdigen Gruppen im Fürstl. Hofgarten nicht von Bronze, sondern aus Stein gehauen und erst vor einigen Jahren bronziert worden, um den Stein gegen die Witterung zu schützen«; Hinweis von Dr. Bechtold; vgl. Anm. 215). — Eine historisierende Besonderheit waren die 1778—80 verrechneten »großen Kinderkrupien mit Portraits von denen alten Künstlern«, die sich ehemals auf den Treppenbalustraden befanden (s. Inv. 493 Fußn. und hier Anm. 284 unter Bildnisse). — Fast alle Stücke am Ort sind vollständig erneuert; siehe Anm. 463. — Die Ideen Karchs, der im gegenständlichen Inhalt der Schmuckplastiken von Wzbg und Veitshöchheim ein geschlossenes »mythisch-philosophisches System« nachweisen zu können vermeinte, sind längst abgetan; wir verzeichnen seine heute als Curiosa wirkenden Schriften: Georg Karch († 1884): 1. Der Kgl. Garten in Veitshöchheim, kurz erklärt für wißbegierige Besucher, Wzbg 1855. 2. Übersicht des Kgl. Hofgartens zu Veitshöchheim nach der neuaufgefundenen philosophischen Grundlage von der Welt- und Einzelseele, Selbstverlag Wzbg 1866. 3. Die Kgl. Residenz und der Hofgarten zu Wzbg nach ihrem mythisch-philosophischen Charakter, dem platonschen Kosmos, im Zusammenhang erklärt . . . Wzbg 1869 (1870 Woerl). 4. Der Kgl. Hofgarten mit dem Schlosse in Veitshöchheim, nach Platons Schule als folgerichtige Darstellung der bacchischen Weltseele und des Falls und der Erlösung der Einzelseele, vollständig erklärt . . . Wzbg, 1873.

461 Mader verzeichnet Inv. 439 f. ausführlich die gegenständlichen Motive der TREPPENHAUSFIGUREN und betont treffend, daß sich ein geschlossenes Programm, das sie alle gegenständlich verbände, nicht feststellen läßt. Einige erweisen sich deutlich als Figuren aus dem antiken Mythos, wenngleich sie in allegorischem Sinne verwendet sein mögen: Meleager, Paris, Apoll, Diana; andere tragen den Charakter rein gedanklicher Allegorien mit zum Teil (am oberen Umgang) ungeläufigen Attributen. — Der »weiße Marmor« (1773 auch »Allapasterstein« genannt), aus dem die »Figuren, Urnen und Kruppien auf der Hauptstiegen« gearbeitet sind, stammt aus Heiligenthal (Ufr.); *Wagner* überwachte das Brechen der Steine dort selbst (siehe Lempertz, Anm. 220 f.).

462 Die erhaltenen Tonmodelle verzeichnet in Anm. 425. — A 14126 u. 14131 (Abb. 112, 113) gehören zu den vier Jahreszeiten auf dem ersten Podest des unteren mittleren Treppenlaufes (siehe Taf. 55, 56), A 14137 befindet sich ausgeführt auf dem Umgang (Nordseite gegen den Hof; deutlich auf Taf. 60), die in Mainz befindlichen Stücke gehören zu der »Mathematik« (?) auf dem oberen Umgang (Westseite) und zum Aktaeon auf dem Podest des westlichen oberen Treppenlaufes (Taf. 58).

463 Zu diesem Vergleich müssen natürlich die Originale der Sandsteinfiguren beigezogen werden; von ihnen befindet sich ein Teil im Treppenhaus des LM, ein Teil im Münchner Nationalmuseum (Treppenhaus und Saal 42).

464 Übersicht der Daten der Geschichte des HOFGARTENS siehe auf Zeittafel XV.

465 So genannt auf dem *N*'schen Situationsplan von 1730: SE 292 (Abb. 38); sie ist aber ebenso bereits auf SE 331 (Abb. 117) als betonte Hauptlinie und als Allee deutlich. *N* nennt sie auch in seinem Brief an *LF* vom 11. III. 1725 (siehe Anm. 467) schon die »zweymahl verlengerte Allee«.

466 Anschauliche Begriffe von der Gestaltungsarbeit am Hofgarten vermittelt allein das erhaltene PLAN- und ANSICHTENMATERIAL, das uns die Projekte nahezu aller Gestaltungsperioden in ziemlicher Vollständigkeit überliefert. Der Umstand, daß die räumlich gegebenen Hauptteile des Gartenkomplexes durch das halbe Jahrhundert seiner Entstehungsgeschichte gleichbleibende geschlossene Aufgaben für sich darstellen, ließ es als das Nützlichste erscheinen, die Wandlungen an Hand des Anschauungsmateriales in jedem dieser Teile für sich zu verfolgen (im Text S. 143—8). Dies erschwert jedoch wieder den Überblick über den Anteil der verschiedenen Bauherren und Stilperioden an der Gartengestaltung im Ganzen, zumal vor *Seinsheim* die Ausführungsarbeiten jeweils verschiedenen Raumteilen zugute kommen und ihre Gestaltung nur sehr sprungweise gefördert wird. Um auch einen rein chronologisch orientierten Überblick über die Gestaltungsperioden zu ermöglichen, wurde das hauptsächliche aus den Akten zu gewinnende Tatsachenmaterial im Anschluß an die kurze historische Gesamtübersicht des Textes in den Anmerkungen 467—470 ausführlich verzeichnet und aus den (um so klarer auf das Anschauliche eingestellten) geschlossenen Behandlungen des Ostgartens, Südgartens usw. nur auf das Nötigste hiervon zurückverwiesen. — Das Material der Pläne und Ansichten ist folgendermaßen zeitlich zu ordnen:
I. Periode (*J P F*): Wichtigster Plan SE 331 (Abb. 117), zu datieren 1720—22 (siehe Anm. 467); zeitlich zugehörig der Stadtgrundriß des *Kleiner*schen Stichwerks (Originalzeichnung WHM 160, Bl. 15), und als Ansichten die zwei Darstellungen auf dem *Neumann-Salver*schen Thesenblatt (Abb. 17, in der *Hohmann*schen Stadtansicht, Kahn, Kat. 26, mechanisch kopiert; dann die schlechtere Darstellung auf dem seitlichen Rundmedaillon, s. Anm. 50) und endlich die vom Garten sichtbaren Teile auf *Kleiner*s Residenzvedute (Abb. 19). SE 340 muß um verschiedener Einzelheiten willen ebenfalls der 1. Gestaltungsperiode zugerechnet werden.
II. Periode (*FC*): Wichtigster Plan SE 292 (Abb. 38) vom 11. I. 1730, zugehörig zu dem Brief *N*'s an *FC* Baus. 355 vom gleichen Datum (Lohm. II, 2 f.), der fast die vollständige Legende dazu enthält; nächstzugehörig die Teilskizze *N*'s vom Ostgarten, Beilage zum Brief Baus. 355: 16. IV. 30 (abgeb. Lohm. II, 8); eine ungefähre Vorstellung vom gestalteten Ostparterre der *FC*-Zeit vermittelt die kleine Residenzansicht von *B. Söckhler*-Augsburg (HV: XII. A. a. 87), keinesfalls vor 1735—37, wohl erst um 1740 anzusetzen. Die Pläne SE 330, 332, 334, 333 geben weitere Projekte der *FC*-Zeit, die letzteren zeitlich der »Explication« *N*'s vom 28. II. 1738 über die Planung von Südgarten und Nebengebäuden (Baus. 355, 1738 fol. 4 ff., abgedr. Eckert S. 137 f.) nahe zuzuordnen.
III. Periode (*Greiffenklau*): Wichtigster Plan SE 335 (Abb. 52), rund 1750 anzusetzen; zugehörig die *N*'schen Detailplanungen SE 336 u. 337 (dat. 24. X. 51) und SE 338 (Ausschnitt daraus Abb. 53; dat. 9. VI. 53), sowie der entsprechende Teil des *Timler*schen Stadtplanes (Taf. 2; zugehörig, trotzdem das 1736 abgebrochene Stephanstor noch eingezeichnet ist), endlich die vom Garten sichtbaren Teile auf *Müller-Gutweins* Residenzansicht (Abb. 50, wenngleich dem Wappen zufolge nicht vor 1755 gestochen).
IV. Periode (*Seinsheim*): Aus der Zeit vor 1770 ist nur SE 339 (Abb. 119), der Entwurf des jungen *Neumann* für den Ostgarten, erhalten; die Planungen des neuen Hofgärtners *J. P. Mayer* geben die prächtigen farbigen Pläne und Ansichten von 1773—74: Gesamtlageplan SE 342 (Abb. 118; 1774, gez. von dem Gärtnergehilfen *Ignaz Heller*); Ostgarten SE 344 (Abb. 120; 1774, gez. v. d. Gärtnergehilfen *Joseph Kayser*); Südgarten SE 341 (Abb. 122; gez. von *J. Kayser* 1773); Südwestgarten SE 343 (Abb. 123; gez. v. *J. Kayser* 1773); Garten in der Südostbastion SE 345 (1774, gez. von *J. Kayser*); die wichtigsten Gartengebäude HV: XII. B. 199 (1774, gez. v. *J. Kayser*); über die Nachstiche nach diesen Originalen siehe Anm. 471. Die vom Garten sichtbaren Teile auf *Berndt*s Residenzansicht (Abb. 51) haben den *Mayer*schen Entwürfen genau entsprechende Gestaltung; die *Mayer*sche Planung wiederholt auch genau ein in Würzburgischem Privatbesitz (Weinhändler Härth) befindlicher ausgezeichneter farbiger Stadtplan aus der Zeit des *Franz Ludwig von Erthal*.

467 I. GESTALTUNGSPERIODE. Ob frühesteNachrichten von 1719 und 20 betr. die Beiziehung des erfahrenen Schönbornischen Hofgärtners von Gaibach (mitget. von Boll) sich schon auf die Neuanlage des Residenzgartens beziehen, ist nicht gewiß, da noch die 1725 verrechnete Gärtnerarbeit zum Teil auf »Rosenbachs-Garten« d. i. den Garten des bis 1729 als Bischofswohnung dienenden Hofes Rosenbach (s. Anm. 251) zu beziehen ist. Baurechng. 1720 wird bereits »*Paul Weithner*« (vordem Schwarzburgischer Hofgärtner, Baus. 355: 1730) genannt, ebda. 1725 mit seinem vollen Namen »*Paul Andreas Weydner*, Hochfürstl. Hofgärtner«, mit mindestens acht Gesellen, neben »Hofgärtner *Ferdinand Wilhelm Loß*«, der ebenfalls Gesellenarbeit attestiert (der »Hofgärtner *Loos*« wird von *Spielberger* noch 1748 genannt). Daß *N* bereits 22. V. 1720 dem Fürstbischof eine längere Darstellung nebst Planskizze betr. den »gegen den Point der Bastion« und südlich der Residenz anzulegenden Schloßgarten zu unterbreiten hatte, berichtet schon Ziegler (in seinem Anm. 471 zitierten, das Thema in keiner Weise erschöpfenden Vortrag).
Das erste anschauliche Zeugnis der Planungen des *JPF*, der Riß SE 331 (Abb. 117), zeigt im Umriß des Residenzbaues und im Grundriß der eingezeichneten Orangerie auf dem Wall (s. Text S. 18, 144 u. Anm. 473) so enge Be-

ziehungen zum *Welsch*-Kreis, daß er sich mit folgenden Briefstellen in nächsten Zusammenhang bringen läßt: (Korresp. des *LF* mit *JPF*; Arch. Wiesentheid; Boll) *JPF* an *LF* 19. III. 22 (sendet *N* nach Mainz, von ihm beabsichtigte Änderungen dem Oheim zur Begutachtung vorzulegen) ». . . zumalen die Aptierung des Terrains in den Garten auf alle Art und Weis mit pressiert . . .«. *LF* an *JPF* 2. IV. 22:

»Ruckbringer dieses . . . *N* hat mir Ew. Liebden Gedanken . . . ganz wohl hinterbracht und haben wir beide teils vor uns allein, teils auch mit Zuziehung des Obristen von *Welsch* alles zu verschiedenen Malen wohl examiniert und überlegt . . . man ist . . . absonderlich auf den Garten und dessen Einteilung gefallen, wobei dann Ew. Liebd. ganz angelegentlich vorzustellen mich unterfange, daß dieselbe sich könne gefallen lassen: erstlich von Dero vorhabenden Pomeranzenhaus, in welches Sie die große Baumb in die Erde zu setzen gedenken, sodann von dem ganz nahe anstoßenden Küchen- und Holzhof (siehe Anm. 481) desistieren (= abstehen) und hingegen deren vorhabendes offenes Pomeranzenhaus auf die beiden Seiten der in dem Gartenriß gezeigneten Colonnade auf gewisse Art und Weis wie man allhier miteinander übereinskommen ist, möchten setzen lassen. Dann erstlich würde nicht wohl stehen, wann dieses Pomeranzenhaus so nahe an das Hauptgebäu und zwar den Winter durch mit einem hölzernen Dach zu stehen kommen sollte, zumalen sowohl Sommer als Winter durch, den unteren Zimmern das Licht genommen wird, zweitens täte man dadurch und zu gleicher Sacrificierung des Küchenhofes so viel mehr Spatium zu dem Garten gewinnen, drittens sehe ich nicht, wozu endlich der Küchen- und Holzhof, nachdem die Offices unter Erden kommen dienen könnte, allermaßen in dergleichen Höff viel Gestank und Unflötherey abgeben würde, sondern man auch doch das Holz in einen großen Umschweif in die Küchen nunmehr tragen müßte . . . viertens so würden die beiden öffentlichen Orangerien mit den großen Bäumen zu beiden Seiten der Colonnade und Cabinetter gesetzt ein ungemeinen Effect machen und versichere ich Ew. Lbd.: daß wann Ihnen dieses Concept zustehen sollte, Sie gewißlich eine vollkommene Satisfaction sowohl vor sich selbsten als eine Generalapprobation von jedermann daran haben würden. Was übrigens Dero Große Orangerie betreffen thuet, so finde dabei nur allein zwei Sachen zu erwidern, als erstlich daß Sie den mittleren Bau davon um ein Schu 10—15 verlängern möchten, indem er sonst in Consideration der langen Nebenflügel gar zu eng und sozusagen comme un cul de sac herauskommen würde, so dann zweitens daß die beide Nebenflügel nicht en glacis, sondern horizontaliter gesetzt würden . . .«

JPF an *LF* 21. X. 22: (*Welsch* ist nach Wzbg gereist, um dort alles in Augenschein zu nehmen und) »sonderlich auch wegen dem Gartenwerk, an dessen Einrichtung und Abteilung nunmehro mit Ernst zu arbeiten ist, seine Meinung und Gedanken zu eröffnen . . .« — *LF* an *JPF* 23. X. 22 ». . . was wegen Einrichtung des Gartenwerkes der Obrist von *Welsch* für Gedanken führe, solches muß dessen zu formieren habendes Projekt, wie Ew. Lbd. denselben darzu angewiesen, des mehreren zeigen . . .«. — *JPF* an *LF* 25. X. 22: (*Welsch* ist in Wzbg) »... wegen dem Garten aber ist ebenfalls der Schluß gefaßt worden, wie solcher einzurichten sein möchte; ich werde den Riß davon vollkommen verfertigen lassen . . . inzwischen weil in dem Garten, wovon ich hoffe, daß der Gedanken Ew. Lbd. nicht mißfallen wird, dermalen um die Erdarbeit zu thun, würde man zum voraus die nötige Linien ziehen, um darinnen ohngehindert fortfahren zu können . . .« — *LF* an *JPF* 27. X. 22 ». . . begierig auf die Gartenanlegung«. —

Diesen Gartenentwurf von *Welsch* hat *N* dann nach Paris mitgenommen und dem Urteil der franz. Architekten unterbreitet, wie aus seinem Brief vom 10. III. 1723 (Lohm. I. 26), Punkt 11, hervorgeht: »die Austheilung von Garten, so Approbation hat, werde noch mehrers Meinung darüber einholen. Den anlaufenden Terrass mit Wasser darinnen die ferme halten sie nit vor so guth, sondern in ein Anlauf, welcher bessern Effect machen würdt . . .«.

JPF an *LF* 9. II. 1724 »wie ich dann gesinnet bin, dem Gartenwerk hiernächstens einen kleinen Anfang zu geben . . . (erbittet Marroniers aus Gaibach oder Bamberg) . . . als die Sache so richten möchte, daß mit dem Bau auch der Garten in seinen Stand gebracht werden möchte«. Daß dann während *Boffrand*s Anwesenheit in Wzbg nicht nur »in dem Bau ein und andere Veränderungen gemacht« wurden (*JPF* an *LF* 8. VII. 24 ebda.), sondern auch die Gartenplanung erneut mit ihm durchgearbeitet worden ist, beweist ein Brief *N*'s an *LF* vom 11. III. 1725 (Boll; s. Text S. 35), worin er »den mit Monsieur *Boffrand* resolvierten Gartenryß« und die Nebengebäude sowie »die zweymahl verlengerte Allee« im Riß zu übersenden verspricht. — Die in Anm. 466 als zu SE 331 zugehörig verzeichneten Risse und Ansichten (rund 1723) sind an Genauigkeit d. i. Gültigkeit der Darstellung von verschiedenem Werte (am schlechtesten, ebenso wie in der Darstellung des Architektonischen, das Medaillon auf dem Thesenblatt, das aber doch auch den Garten betreffend einige anderwärts nicht sichtbare Einzelheiten anschaulich macht), zeigen aber untereinander nur geringfügige Abweichungen in Einzelheiten, das Gesamtsystem ist stets genau dasselbe; siehe Anm. 479, 481, 482. — Über die Planungen ist also die Arbeit am Garten zu Lebzeiten des *JPF* nicht hinausgekommen. *Hutten* scheint für den Garten nichts unternommen zu haben. Aber gleich aus den ersten Monaten der Regierung *FC*'s 1729 sind Nachrichten von energischer Inangriffnahme erhalten.

468 II. GESTALTUNGSPERIODE. Über die Tätigkeit des PAUL ANDREAS WEIDNER unter *JPF* und *Hutten* siehe Anm. 467. HKP 8. VIII. 1729 melden schon, daß die »Applanierung und Wendung« (= Umgraben) des Residenzgartens beginnen soll. Ebda. 17. VIII. 29 erklärt *Weidner*, daß er ohne einen von *N* oder ihm selbst entworfenen Riß keine genauen Angaben über die benötigten Hilfskräfte machen könne. Ebda. 22. XII. 29 wird *Weidner* bereits beauftragt, Bäume zu beziehen. Die Baurechngn. melden ununterbrochen von 1730—45, also während der ganzen Regierung *FC*'s, Zahlungen an *Weidner* für Gartenarbeit bzw. Bezug von Bäumen und Pflanzen

(siehe Ausgabenübersicht). Was geschieht, melden bereits die allerersten Briefe *N*'s an *FC* (1729—30): man beginnt mit der Anlage des Ostgartens, aber nicht nach der Planung vom Anfang der zwanziger Jahre, sondern nach dem (1729 bereits als beschlossen zu denkenden) neuen System, das SE 292 (Abb. 38) wiedergibt. Beim Umgraben des Parterregeländes zeigt sich hier ein Steinbruch, der ausgebeutet und dann mit guter Erde belegt wird, die Mauern der beiden zur Wallhöhe vermittelnden Höhenstufen werden (mit Ausnahme der »ausgestellt« bleibenden wichtigsten Teile in der Mittelachse) 1730 ausgeführt und im nächsten Jahre mit Bäumen besetzt und mit Spalierwerk bekleidet (Baus. 355: *N* 18. XII. 1729; 11. I., 26. III., 2., 16., 30. IV., 4., 28. VI., 5., 9. VII., 16. VIII., 10. XII. 1730; 25. III., 13. V., 2. IX. 1731; Lohm. II, 1—4, 7—10, 12 f., 15, 18, 27, 31 f.; siehe Anm. 475). Gleichzeitig, Anfang April 1730 (Baus. 355 I fol. 126 f.) hat bereits Hofgärtner *Weidner* ein Projekt »über den Garten gegen St. Afra« (= Südgarten, samt Südostbastion) vorgelegt »mit einem beigebogenen Rißlein« (nicht erhalten): hier soll außer Parterreflächen mit »Wasser« u. a. der »Kuchelgarten«, der »Einsatz oder Winterung«, ein Orangenhaus, das zur Sommerszeit abgebrochen werden kann, »am End ein Fontein mit Maronienbäum umsetzet«, zwei Glashäuser bei St. Afra, ein »Laberint« erstehen, wobei noch ein »Plan von 582×400 Schuh, allwo die benötigten Bäw könnten hingesetzt werden«, übrigbleibt. Aber *FC*, der in Österreich weilt, will, ohne die Örtlichkeit nochmals genau in Augenschein genommen zu haben, noch nicht entscheiden (20. V. 30) und erklärt nur *N* »indessen . . . im voraus, daß Wir nicht gesinnet seyndt in der Hauptabteilung und besonders an denen großen Wegen (d. h. also in der Gesamtdisposition) etwas von den bisherigen Rissen verändern zu lassen« (18. VII. 30). *N* muß den Entwurf des Südgartens nach Wien schicken (10., 17. XII. 30; Lohm. II, 18f.) und erwartet 1731 von *Hildebrandt* ausgearbeitete Risse, die sich auf den Südgarten bestimmt, wahrscheinlich aber auch auf die Lösung der Mittelteile im Ostgarten (Kaskade und Belvedere) beziehen (25. III., 8. u. 22. IV. 31; Lohm. II, 27f., 30). Baurechng. 1732 nennt einen »mit Farben illuminierten« Gartenriß »mit Lusthäusern, Cascaden und Fonteinen«, den *Wolfgang Högler* (siehe Anm. 285) ausgeführt hat. Von *Hildebrandt* erbittet *FC* ausdrücklich »Gedanken und Riß' für . . . die Einrichtung des großen Gartens samt Einsatz und Glashäuser« und »den ganzen Riß wegen der Cascaden« (Baus. 355: 1737, fol. 101, neu und zu spät datiert). Mit diesen Planungen scheint es zu stocken; zwar müssen einige Teile in »ordentlichen Stand« gekommen sein: *Tatz* meldet z. B. Baus. 355: 17. VII. 34, daß die Spaliere schön wachsen und auch das Parterre in schönem Stand sei; und 1735 erfahren wir, daß zwei Fontänen auf dem Parterre eingerichtet werden (*N* 24. IV., 8. V. 35; Lohm. II, 64, 66), worauf sich zweifellos die 1737 verrechnete Steinhauerarbeit bezieht; auch von einem Glashaus hören wir 1738, 1740—43 mehrfach vom Ankauf von Gewächsen und von intensiver Gartenarbeit (Baurechngn. und *N*-Briefe), — aber so richtig »freie Hand« über das Gelände scheint man doch, solange das Terrain eine Art Werkplatz für den riesigen Residenzbau war, nicht bekommen zu haben: Baus. 355, 1737, fol. 120 bis 125 »Anweisung für 1738«: ». . . 10) ist dem Gärtner *Paulus (Weidner)* der Riß zu geben zu dem neuen Garten und Posquetten, damit derselbe diesen in das große Maß tragen . . . und künftig pflanzen könne . . . 11) ein anderer Zimmerplatz zu suchen, damit man zu der Gärtnerei freie Hand bekommen kann«; *N* 28. IV. 42 (Lohm. II, 129) »gegen den Garten . . . sofort auch die Gerüster abnehmen werde und den Gartenweg sauber gemacht werden solle . . . den halben Garten ausstecken werde«; *N* Mai 1743 (Lohm. II, 132) »das zweite Posquett mit denen Taxis ist gestern völlig besetzt worden . . . werde morgen an dem Weg zwischen den Garten und der Residenz anfangen; *N* 3. X. 44 (Lohm. II, 148 f.) »an den . . . Garten haben wir nichts thun haben nicht können, weilen noch das Tachholz von den Stück der Residenz darauf lieget, welches an jetzo geräumet wird . . .«, man sucht einen neuen Zimmerplatz, »weilen wir von den Residenz- und Gartenplatz weichen müssen«. — So scheint es, daß an die endgültige Formung des ganzen Gartens erst in den Jahren nach 1740 gedacht werden konnte, in denen der Zwang zu finanzieller Einschränkung immer gebieteterischer sich geltend machte. — Von dem Resultat der Arbeiten der *FC*-Zeit im Ostgarten gibt der kleine Residenzstich von *Söckhler* (siehe Anm. 466) einige Auskunft: die Beete (senkrecht zur Residenzgartenfront verlaufende Streifen) und die beiden Fontänen aus der Mitte der dreißiger Jahre sind zu sehen, was aber dahinter im Bastionswinkel sich zeigt, muß als ungenaue Wiedergabe einer Planung oder als Phantasie des Zeichners angesehen werden: hier liegen sicher nicht ausgeführte Wirklichkeiten zugrunde; über die Analogien der Darstellungen auf SE 335, bei *Timler* und auf *Müller-Gutwein*s Ansicht siehe Anm. 469. — Die Projekte für den Südgarten und seine Umbauung mit den Glashäusern und Wirtschaftsgebäuden, die *N* 1738 ausführlich formuliert und dann gleichfalls nach Wien (an *Hildebrandt*) gehen lassen muß (Baus. 355: *N* 28. II. 38; *FC* 6. IX. 38), sind geradezu großartig zu nennen (siehe Anm. 143, 466, 482), aber als *N*, unmittelbar nach Vollendung des Residenzbaues selbst zugleich an ihre Verwirklichung und an den Platzausbau gehen will, da ist *FC* durch die Verhältnisse gezwungen, diese allzu umfänglichen Arbeiten zu verschieben, »bis es Zeit und Gelegenheit gestattet« (Baus. 355: Annotationes 12./16. XII. 1744). Der Tod *FC*'s und die *Ingelheim*-Jahre bringen völligen Stillstand.

469 III. GESTALTUNGSPERIODE. *Greiffenklau* läßt, ebenso wie im Innern der Residenz, so auch im Garten die Arbeit an dem von *FC* unvollendet Hinterlassenen wieder aufnehmen. Aber die Akten belehren uns, daß nun auch hier (vgl. Anm. 419, 423) erst recht alles unter dem Zeichen der unbedingten Sparsamkeit steht. HKP 6. X. 1751 werden drei Kunstgärtner über die Kosten der neuen »Gartenanlegung« befragt: *Paul Andreas Weidner* zeigt keine Lust, die Arbeit zu übernehmen, da er deutlich voraussieht, daß der ausführende Meister nicht auf seine Kosten kommen werde; die Forderung des Zu Rheinischen Gärtners von 6000 Rthlr., wofür er in zwei bis drei Halbjahren die Arbeit zu stellen sich verpflichtet, steht wegen ihrer Höhe gar nicht zur Erörterung; der freiherrl. Huttensche Gärtner JOH. GG. DEMETER will

nach empfangenem Riß den Südgarten (jedoch nur diesen) für 2000 fl. anlegen: ihm als dem billigsten wird der Auftrag und die Stellung des neuen Hofgärtners zuteil (HKP 12. X. 51; Wortlaut des Kontraktes KAW Admin. V 10517, fol. 270: hier fällt der Ausdruck, daß »der Platz annoch öde« sei; diesen Südgarten will *Demeter* bis Martini 1752 fertig haben, ausdrücklich ausgenommen von Arbeit und Preis aber ist nochmals der »Garten hinter der Sala Terrena« (Ostgarten) und der »beim Kalchofen« (Südostbastion). — Aus den zeitlich zugehörigen Entwurfsplänen (siehe Anm. 466) ist abzulesen, wie dieses Südgartenprojekt aussah (das Projekt der Nebengebäude bestand immer noch, Abb. 52) und was *N* im einzelnen für den Südgarten plante (Glashaus Abb. 53; Berceaux, die auf Abb. 50 rechts seinem Projekt genau nachgebildet sind). — Unter *Greiffenklau* dürfte kaum die Anlage des Südgartens vollendet worden sein, geschweige denn daß die unfertigen Teile in der Ostbastion der Lösung nähergebracht worden wären. Die Analogien der Darstellungen (siehe Anm. 466) auf SE 335, dem *Timler*schen Stadtplan und selbst *Müller-Gutwein*s Ansicht (die den Geländeausgleich nur noch schematischer d. h. »unmöglicher« gibt) mit der auf *Söckhler*s kleiner Residenzansicht aus der *FC*-Zeit sind auffallend: die noch ausstehende Hauptaufgabe scheint um keinen Schritt gefördert worden zu sein. Daß das Parterre des Ostgartens gestaltet, doch ohne architektonischen Schmuck gewesen sein muß, beweist eine Äußerung *Greiffenklau*s HKP 19. VIII. 1749, wo er den Gartensaal hergestellt wissen will, weil in diesem Garten kein einziger Ruhplatz sei.

470 Die endgültige »Demolierung« der auf dem Probsthausengelände gestandenen alten Baulichkeiten fand erst Anfang des Jahres 1766 statt (Baurechng. 1765), zu einer Zeit also, da der Gesandtenbau bereits im Entstehen war.

IV. GESTALTUNGSPERIODE. *Demeter* (der 17. II. 55 eine neue »Instruction« erhält, KAW Admin. V 10517, fol. 502) bleibt unter *Seinsheim* Hofgärtner bis zu seinem Tod (s. u.). *Seinsheim* hat für den Garten während seiner ganzen Regierungszeit jährlich (auch während der Kriegsjahre und unmittelbar nach ihnen!) ziemlich bedeutende Summen ausgegeben (siehe Ausgabenübersicht): die Vollendung des Hofgartens war zweifellos von Anfang an das unbedingte Ziel. Schon um 1760 zeigen sich neue und bedeutende Ansätze zu einer Arbeit aus dem Vollen; doch tritt das Ganze erst 1770 in das letzte und eigentlich fruchtbare Stadium der Reife. Die Arbeiten von 1755—60 müssen wohl der Vollendung des Südgartens gegolten haben (Baurechngn.): 1755 Arbeit an »den Fontainen«, 1756 bis 1758 entsteht das »Neue Glashaus« im Südgarten, das alle Meister beschäftigt (und in das 1761 *Antonio Bossi* Stuckfiguren liefert, siehe Anm. 422), 1760 werden Maurerarbeiten am »Kleinen Neuen Glashaus« und Dachdekkerarbeiten am »Neuen Treibhaus« (das schon 1754 genannt worden war) verrechnet. Seit 1761 steigen die Ausgaben für Gärtnerverdienst auf über 2000 fl. jährlich: *Demeter* hat mit der »Anlegung des Residenzgartenplatzes an der Sala Terrena . . . unter Direktion des Hauptmanns *Fischer* . . . den Anfang gemacht« (HKP 14. V. 1761). Die Baurechngn. bezeichnen ihre Posten mit dem gleichen Wortlaut »neuerliche Anlegung des Gartens bei der Sala Terrena« (1762/63). Zunächst handelt es sich wohl nur um das Parterre, doch die Nachrichten von einem Gartenmodell, daß *Schlecht* 1764 fertigt und *Amersbach* in Farbe setzt, und Zahlungen 1765 für »Quaderstein«, für Maurerarbeit »wegen den Cascad« und Abschläge für Maurerarbeit an der großen Fontäne erweisen, daß nun die endgültige Gestaltung des Geländeausgleichs und der architektonischen Geländebauten in der Ostbastion in Angriff genommen worden ist. Ziegler (a. a. O., siehe Anm. 471) hat zwei »in Wzbger Privatbesitz befindliche« Briefe mitgeteilt, die schon für 1759 eine umfängliche Mitarbeit des Kurbayr. Hofarchitekten *François Cuvilliés d. Ä.* an diesen Problemen belegen: *Cuvilliés* berichtet an *Seinsheim*, daß er das Modell zu den zwei großen auf den Wall führenden Treppenanlagen fertiggestellt habe, ebenso jenes für ein großes Sommerlusthaus »sur la Pointe du bastion«; Modelle für Pavillons auf dem Wall müßten noch in Farbe gesetzt werden, das Modell zur großen Kaskade mit Grotten, zu welcher zwei Treppen aus roten Steinen führen sollten, sei fast fertig, nur mit dem Plan zur Umgestaltung des Hofgartens sei er noch im Rückstand, was er jedoch möglichst betreiben wolle. *Seinsheim* 16. VIII. 59 hofft, daß seine Projekte bald zur Ausführung kommen könnten. Dem Modell von 1764, dessen Form wir nicht kennen (vielleicht stand es noch mit *Cuvilliés* Entwürfen in Zusammenhang?), folgt 1767 eine neue diesbezügliche Planung von *N*'s Sohn (Abb. 119, siehe Anm. 477); aber, obwohl 1766 Gärtnerarbeit im »Oberen Garten« verrechnet wird, melden die Baurechngn. bis 1770 doch nichts von umfänglichen Maurer- und Steinhauerarbeiten, die eine Ausführung der in diesen Projekten vorgesehenen Gelände-, Treppen- und Zierbauten bedeuten würden. Nur 1761 ist *Oegg* für Arbeit an einem »neuverfertigten Zelt« bezahlt worden, das dann 1762 grün gestrichen wird.

Demeter stirbt 24. XII. 1769 im 77. Lebensjahr (Scharold, Mat., fol. 175); er empfing bis 23. XII. 69 Bezahlungen; vom 24. XII. 69 bis Anf. Febr. 1770 ist *Joseph Kayser* (der nachmalige Gehilfe *Mayer*s und Zeichner der meisten der farbigen Entwürfe, siehe Anm. 466) Empfänger der Bezahlungen für Gärtnerarbeit, seit Febr. 1770 der »neue Hofgärtner« JOH. PROKOP MAYER (siehe Anm. 471). In ihm hat *Seinsheim* eine weltmännisch geschulte Kraft gewonnen, die bereits 1770, unter Mitarbeit von *Peter Wagner* und *Schlecht*, ein neues »Modell über den anzulegenden neuen Hochfürstl. Residenzgarten« und nach einer Reise nach Bayreuth (1773, »einen Garten aufzunehmen und in Riß zu bringen«: vielleicht handelt es sich um das Studium der gleichfalls starke Höhenunterschiede aufweisenden Eremitage) 1773—4 ausführliche Detailpläne für die zeitgemäße prächtige Neugestaltung aller Gartenteile (siehe Anm. 466) fertigstellt. Und nun sind, bereits seit 1770, die Baurechnungen voll von Nachrichten über die Ausführung dieser neuen Gesamtplanung (da man bereits 1770 mit den umfangreichen Kaskaden- und Treppenbauten im Winkel der Ostbastion beginnt, so liegt der Gedanke nahe, in den rein architektonischen Stücken dieser Neuformung, wenigstens zum Teil noch, eine Auswirkung der *Cuvilliés*-Planungen von 1759 anzunehmen, zumal unter anderem eine »rote« Kaskadendoppeltreppe und eine »große Cas-

cade mit Grotten« damals wie jetzt genannt werden): die Maurer- und Steinhauermeister *Ickelsheimer, Günther* und *Zengerlein* (siehe Anm. 193) beginnen 1770 mit der »Cascadenmauer«, für die viele »eichene« und gewöhnliche »Mauerstein« (siehe Anm. 184, 185) benötigt werden; im Sommer 1771 wird das Fundament zur »großen Fonteine« begonnen, im Herbst bereits die Ausmauerung des »geschweiften Stiegen-Fundaments« und die »Erhöhung der Futtermauer«, während die Steinhauer »geschweifte Stiegentritt«, »rote Stiegentritt« und allerhand »Formstücker« für die Mauer bearbeiten (gleichzeitig sind bedeutende Summen für Maurer- und Steinhauerarbeit «am großen Glashaus« — im Südgarten — verrechnet). 1772 werden bereits »Fundamenter«, »Podester«, »geschweifte Stiegentritt« und »Brustgesimbser« der Roten Stiege versetzt, die »Gewölblein unter ihr« eingeschalt, Podestplatten gelegt, »Backensteiner« und Formstücke der Mauern und »Postementer um die Vertiefung« gesetzt, »Fundamenter und Postementer, worauf die Nischen-Colonnade steht«, die beiden Fontänen ausgemauert und Wasserabfallkanäle angelegt, auch »an der geraden langen Stiegen« wird bereits gearbeitet; das Sommerhaus auf dem Wall wird fundamentiert, gemauert, mit Platten belegt, verglast und angestrichen; an Portalen (für die Laubgänge) wird gearbeitet, ebenso »an Bögen und Nischen von Holz nächst der geschweiften Stiegen«, die dann mit Blech beschlagen und im nächsten Jahr mit Laubwerk verkleidet werden. Eine Wasserquelle auf dem Galgenberge bei Gerbrunn wird gesucht und »erbohrt«, die zweifellos die Kunstwasser speisen soll. Die Arbeiten an den Mauern, Kaskaden und Treppen ziehen sich natürlich über Jahre (bis 1778) hin. 1773 hören wir wieder von einem Modell zur geschweiften Stiege (das Schreiner *Fellwöck*, siehe Anm. 301 Ende, herstellt), die »Pfosten« der Bogengänge werden gesetzt, am Fundament der »großen Wassercascade« wird gearbeitet, die »Nischen-Colonnaden« werden allmählich vollendet. 1772/3 beginnt man Stiegen, Balustern, Brüstungen und Postamenter, Baumstangen (der Bogengänge) und Spaliere, auch Urnen, Statuen und Kanapees mit Farbe zu streichen. Denn seit 1771 hat *Peter Wagner* bereits die ersten Stücke der Schmuckplastik geliefert (siehe Anm. 460). 1777 weilt der Kurbayrische Hofmaschinist hier, 1778 der »Kurfürstl. Bayrische Zimmerbollier *Gg. Angerer* aus München . . . zur Einrichtung des Wasserganges im Garten«. 1778—9 sind abermals Arbeiten am »neuen Treibhaus« verrechnet. — *Seinsheim*s Tod veranlaßte den Stillstand der Arbeiten; die Kaskaden waren zweifellos noch unvollendet, der Südwestgarten (siehe Anm. 485) ist völlig Planung geblieben. Von den künstlerisch geformten Geländebauten der Ostbastion ist nichts auf uns gekommen als die großartigen »geraden« Walltreppen (siehe Taf. 215 ff.); wie weit die neuen gärtnerischen Arbeiten *Mayer*s bei *Seinsheim*s Tod verwirklicht waren, läßt sich nicht mehr im einzelnen nachweisen.

471 JOHANN PROKOPIUS MAYER, geb. 1735 in der Nähe von Prag, gest. 25. VII. 1804 zu Wzbg.
(A. Gottfr. Ziegler, Aus der Geschichte des Würzburger Hofgartens, Fränkische Chronik (Beil. z. Wzbger Journal) 1911, Nr. 20—25.)
Mayer war zuerst in der Heimat, dann in Frankreich als Kunstgärtner tätig gewesen, wo er im Kgl. Garten zu Brunoy die Aufmerksamkeit Ludwigs XV. auf sich gelenkt haben soll, zuletzt einige Jahre in England. *Seinsheim* berief ihn mit dem ausgesprochenen Auftrag einer zeitgemäßen Umgestaltung des Hofgartens. *Mayer* soll als einer der ersten in Deutschland die Obstbaumzucht durch Einführung und Kultur ausländischer edler Sorten vervollkommnet haben. Seine Veröffentlichungen tragen den Charakter großer »Gelehrsamkeit«. Zweifellos eine ganz bedeutende Erscheinung war sein dreibändiges Werk Pomona Franconica, das von 1776—1801 in Nürnberg bei *Ad. Wolfg. Winterschmidt* erschien und in deutschem und französischem Text mit 212 prächtig kolorierten Abbildungen die von ihm gepflegten Obstsorten vorführt. HV besitzt eine Reihe kolorierter Blätter zu einer »Beschreibung neuer exotischer Pflanzen«. Die in Anm. 466 verzeichneten (heute in SE befindlichen) prächtigen Entwurfsblätter zum Wzbger Hofgarten sind in der Pomona Franconica Bd. I in stark verkleinerten Nachstichen als Vignetten wiedergegeben, der Übersichtsplan SE 342 ebda. größer als Einschalttafel mit der Bezeichnung »*Winterschmidt*, Graveur à Nurenberg«, als weitere Vignetten (in Bd. I u. II) 4 der im Südwestgarten geplanten Tempel und Gebäude in Einzeldarstellungen. Die von Ziegler gegebene Liste der großformatigen, in Paris bei *Le Rouge* erschienenen Nachstiche der Wzbger Entwürfe ist unvollständig; es sind dort folgende Folioblätter (die z. T. hinzugezeichnete landschaftliche Hintergründe aufweisen, und »dessiné par *J. Mayer*« bezeichnet sind, mit deutscher, französischer und italienischer Betitelung erschienen): Platten-Nummer 3 Plan général des jardins = SE 342, Nr. 4 Jardin oriental = SE 344, Nr. 5 Vue de la grande Cascade = SE 344 Detail, Nr. 6 Jardin méridional = SE 341, Nr. 7 Vue des Labyrinthes de Wurtzbourg = SE 343, Nr. 8 Vues détaillées de Temples et Ruines des Labyrinth de Wurtzbourg gibt Einzeldarstellungen der Gebäude des Südwestgartens (ein vollständiges Exemplar dieser Stichfolge besitzt LM: S. 20675). — *Mayer* bespricht in der Pomona Franconica rühmend selbst seine große Wzbger Leistung: ». . . ein wenig geräumiger Platz, zwischen Gebäuden und Wällen eingeschlossen, durch die seltsamen Zickzack der Festungswerke begrenzt, keine andere Aussicht als die hohen Füllungsmauern; so angenehm sah die Grundlage aus, worauf ich mein Gemälde anlegen mußte. Es blieb kein anderes Hilfsmittel übrig als auf Seiten der Kunst die Auszierung und Pracht. Da ich die Hindernisse der Natur nach und nach überstiegen, die Fehler nach Möglichkeit verdeckt oder verschönert hatte, so wurde unvermerkt die Zierlichkeit und Pracht zum herrschenden Charakter in meinem Werke. Doch wird der Beschauer einen merklichen Absatz der Nuancierungen aller drei Hauptabteilungen des Gartens wahrnehmen. In der ersten zeigt sich das Prachtvolle bei der Großen Kaskade. Die Szene bei der Orangerie wird schon viel bescheidener und bei dem Irrgarten scheint sich alles in ländliche Auftritte zu verlieren . . .«.

472 Das »komplizierte« O r a n g e r i e g e b ä u d e ist auf SE 331 über eine (rotgetönte) einfachere, in konvexem Bogen verlaufende Anlage darübergezeichnet und stellt zweifellos die spätere, ausführlicher durchgearbeitete Pla-

nung dar: vgl. die in Anm. 467 zitierten Briefe von 1722. Die einfachere »frühere« (rotgezeichnete) Anlage findet sich wieder auf dem Stadtgrundriß von *Kleiner* und auf SE 340; Ansichten auf den Darstellungen des Thesenblattes (Abb. 17), größer und deutlicher, aber gleichfalls schematisch, auf dem in Anm. 50 verzeichneten kleinen Bechtold'schen Stichblättchen. Der Aufbau der komplizierteren Anlage muß ungefähr so gedacht werden, wie die *Kleiner*sche Residenzansicht (Abb. 19) dieses Wallgebäude darstellt.

473 Vgl. Text S. 17.

474 *JPF* an *LF* Wzbg 9. II. 1724; siehe Anm. 467.

475 Es sind die auf Abb. 38 mit A und C bezeichneten Mauern des inneren Ausgleichs zwischen Parterre und Wallhöhe. Am eindeutigsten orientiert darüber der Brief *N*'s vom 16. IV. 1730 mit der ihm beiliegenden Skizze (bei Lohm. II, 8 abgebildet; auf der Abb. sind jedoch die von *N* erwähnten »4 bley linien«, die den Fortschritt der Arbeit anzeigen, nicht sichtbar geworden, sie befinden sich bei den inneren kleinen Treppen unmittelbar neben den Kaskaden); die Skizze zeigt auch nochmals eindeutig, was nicht in Angriff genommen wird, »ausgestellet bleibet«, nämlich »Cascaden, belle vedere oder Colonaten und gebauh« (*N* 11. I. 30; Lohm. II, 2; auf dem Riß Abb. 38 bez. mit D): auf dem Skizzenblättchen vom 16. IV. 30 ist in der Linie der Mittelachse durch die Kaskadengrundrisse geschrieben »hieran wird nichts gearbeit«. Über die Vollendung der Wallmauern siehe die in Anm. 468 zitierten *N*-Briefe von 1730—31.

476 SE 330 (vgl. Anm. 466).

477 Die Abb. 119 gibt nur die Bilddarstellung von SE 339 als Ausschnitt wieder, die großen Raum auf dem Blatt einnehmende Beschriftung und Zeichenerklärung ist weggelassen. Wir verzeichnen hier das Wichtigste und Charakteristischste aus der Legende mit Bezug auf die auf Abb. 119 sichtbaren Buchstaben:
». . . C: Trianon sur le rempart faisant face à la résidence. L'ordre en est Ionique isolé de colonnes Accouplées. L'entre-colonnement est à pleine ouverture. L'architrave est à la grecque partout en plat de bande. Point d'arcs, point de pilastres ou pilliers n'entrent dans la Construction. La salle est longue 36 et large 32 pieds. Elle est accôtée de deux bas-côtés pour le buffet et flanquée de deux cabinets en enfilade. D: Pavillons du même ordre menant par deux berceaux ou deux cabinets de la salle. E: Maison de la machine dans la fossée, pour poussant l'eau venante du moulin prochain aux réservoires. F: Réservoire principale de 300 foudres, qui prend l'eau de la machine, la communique à gauche au réservoire G de 380 foudres, à droite derrière le berceau à la maison H, et de là au réservoire J de 100 foudres. H: Maison d'une autre machine et de réservoire pour monter les eaux passantes par dessous, et les verser dans son réservoire mis là-dessus de 80 foudres à en fournir les eaux hautes, à deux piramides colossales près des deux pavillons DD, de même qu'à deux tablettes piramidales à plusieurs plats sur la terrasse par devant les pavillons à Treillage K et aux deux bassins sur le grand pallier du milieu L. L: Grand pallier par devant le Trianon, duquel on descend à deux côtés par deux escaliers au bas rempart. O: La haute Mer de Neptune en cascade de trois degré; à différentes variations: . . . P: Grand Egout de la Mer en différentes cascades tombant d'un talut de gazon et composées de plusieurs nappes, plats, crédences et tablettes . . . Q: Pièces d'eaux de Flore et de Cérès . . . T: Quatre Boulingrins en compartiment de gazon arrondi d'un cordon d'anneaux de roses ou d'autres fleurs différentes . . .«
In dem unten sichtbaren Stück des Residenzgrundrisses, auf Abb. 119 nicht lesbar, ist das Blatt bezeichnet »Projété et dessiné par *Fr. J. M. de Neumann* 1767«.

478 SE 344 (Abb. 120). Über die Daten der Ausführungsarbeiten und über die Möglichkeit, das rein Architektonische vielleicht noch zum Teil mit *Cuvilliés*' Modellen von 1759 in Zusammenhang zu bringen, siehe Anm. 470.

479 In der SÜDOSTBASTION muß sich um 1723 ein großes, im Grundriß ein unregelmäßiges Vieleck bildendes Nutzgebäude befunden haben, siehe Abb. 19 u. 117. Die Darstellung auf Abb. 17 ist Planung. Noch zur Zeit *Greiffenklau*s redet man vom »Kalchofen«, der an dieser Stelle zu suchen sein wird (siehe Anm. 469). Der Plan SE 333 sieht eine symmetrische, ungefähr hufeisenförmige Umbauung des Parterregeländes hier vor; die Bauten sind wohl ganz zu gärtnerischen Nutzzwecken bestimmt, das Parterre zwischen ihnen aber noch hauptsächlich als Ziergarten gestaltet. — SE 340 zeigt in dieser »Nutzgartenbastion« gar ein kleines Freilichttheater.

480 Die Südostbastion für sich stellt SE 345 dar, nicht abgebildet; die Planung ist aber im Grundriß auf SE 342 (Abb. 118) und auch auf SE 341 (Abb. 122) links oben, durch die perspektivische Verzerrung nur etwas weniger klar, zu sehen: auf den »point« der Bastion ist ein kleines Tempelchen gestellt, von dem eine mehrfach gebrochene »große Haupt Waasen Stiegen mit Grottirung und Vexierwässern« dazwischen zum Parterre herunterführen soll. Eine Mittelachse teilt das ganze Parterregelände in zwei ungleiche Hälften: die nördliche ist reiner Nutzgarten, und an der Nordmauer, der Südsonne ausgesetzt, liegen die Gewächshäuser (fast wie heute); die südliche Hälfte nehmen zwei große »Obst-Plantagen« ein. Gegen den Südgarten zu Nutzflächen in umrahmenden Heckenarchitekturen, siehe Anm. 481.

481 Ein von allen Perioden fast zu gleicher Formung ausgenutzter Schmalstreifen ist der, den die große Hauptallee östlich zwischen sich und der Kehle der Bastion entstehen läßt (siehe S. 142). Er ist in den Plänen der 20er Jahre als Heckengarten gestaltet, siehe Abb. 17, 19, 117 (die Medaillon-Darstellung auf dem Thesenblatt ist hier räumlich so verzeichnet, daß gar kein Schmalstreifen entsteht). Abb. 38 *(FC)* sieht hier eine »Orangerie, auszustellen« vor. Die *Greiffenklau*-Zeit plant nur am Anfang und Ende des langen Schmalstreifens Heckenornamente, dazwischen aber reines Parterre mit drei kleinen Springbrunnen (Abb. 52 und Taf. 2). *Mayer* wendet hier das (in Veitshöchheim heute noch sichtbare) System der Verdeckung von Nutzflächen mit umrahmenden hohen Heckenarchitekturen an, siehe Abb. 118 u. 122. —
Der in den (Anm. 467 verzeichneten) Briefen von 1722 genannte Küchenhof vor der südlichen Schmalfront des

Schlosses (wo auch das Pomeranzenhaus von *JPF* geplant war) zeigt sich im Grundriß Abb. 117 neben dem Südoval mauermäßig abgegrenzt (eine ungefähre Ansicht davon findet sich nur auf der Medaillondarstellung des Thesenblattes). —

482 Das ungeschmälerte Rechteck des SÜDGARTENS der 20er Jahre ist in der Planung westlich, gegen die großen Wirtschaftsgebäude hin, mit einer Mauer abgegrenzt (zwischen ihr und denWirtschaftsgebäuden läuft eine Gasse, siehe Abb. 17 u. 117). An der Südwand gegen St. Afra läuft ein Laubgang hin und in der Mittelachse als Gegenstück zu dem Südoval findet sich ein ovaler kuppelgedeckter Pavillon (siehe Abb. 17 u. 117). — Das auf Abb. 38 sichtbare Hereindrängen der Nebengebäude bis zur Mitte der Südfront des Residenzbaues stellt nur *N*'s Planung dar; es würde unmittelbar neben die KircheHolzhof und Metzgerei gebracht haben, was schon deshalb abgelehnt wird. Die Pläne SE 332 und 334 zeigen den Südgarten westlich mit den riesigen Wirtschaftsgebäuden sehr reizvoll umbaut, siehe dazu die bei Eckert S. 137 f. abgedruckte Legende zu einer Planung *N*'s (aus Baus. 355: 1738, fol. 3—8) und die dortige Besprechung der Pläne 334 und 332 auf S. 139. — Die kurvige Ausbauchung der Südgrenze gegen St. Afra hin taucht zuerst auf SE 330 in flüchtig einskizzierten Linien auf; der den südlichen Abschluß bildende Gartensaal mit konkav auf der Nord-(Schloß-) Seite eingebauchter Mitte findet sich auf SE 334 und 333.

483 Das Projekt der *Greiffenklau*-Zeit macht Abb. 52 deutlich anschaulich.

484 Das (bereits in Anm. 466 verzeichnete) Blatt HV: XII. B. 199. Es ist nach Größe, zeichnerischer und farbiger Darstellungsart völlig identisch mit den Blättern SE 341—5 und durch die genau gleiche Beschriftung (links *Mayer* als Erfinder 1774, rechts *Kayser* als Zeichner) einwandfrei als zugehörig festgelegt(allerdings scheint es nicht nachgestochen worden zu sein, während umgekehrt das in Anm. 471 verzeichnete französische Nachstichblatt Nr. 8 »Vues détaillées« auf ein — verlorenes? — Original schließen läßt, das die »curiosen« Gebäude des Südwestgartens einzeln für sich in größerem Maßstab darstellte). Die Gebäude scheinen im Detail nach Musterbüchern gebildet zu sein. Der »Prospect des Großen Glashauses gegen St. Affra« entspricht ganz der Südseite des heutigen Glashauses, nur daß *Mayer* nicht ein großes zusammenhängendes Gebäude, wie es jetzt steht, sondern eine Zerlegung in zwei nebeneinanderliegende (siehe Abb. 118 u. 122) geplant hatte.

485 Die Legende des Entwurfes SE 343 (Abb. 123) lautet:
»Prospect des prächtigen Laborient, wie solcher von Süden des alten oberen Grabens anzusehen sambt den prächtigen Gebäuen nach den Ziffern verzeignet: A der Eingang von dem alten Stadtgraben, B der prächtige ganz neu Inventirte Laborient, C ein Cabinet mit dem Tempel Florae, wo die Nymphen selbsten das Opfer witmen. D ein von Scheiter Holz zusammengesetzter ruinöser Bau nebst zwei Neben Cabinettern. E eine alte Eremitage mit dero Hütten sambt ihrige Gärtlein. F ein großes Cabinet mit einem prächtigen Tempel dem Bacchus gewidmet und dero Cermonie. G ein alter nach gothischer Arth vorstellender Ruin. H ein inventirtes Stroh Haus mit zwei Neben-Cabinetter. J seint Chinäsische Parterres mit chinäsischen Cermonien. K die im Grund stehende Orangerie an der Colonad. L das Neue Gesandenhauß sambt Gärtnerslogis. M der große Residenz Blatz. N das Glaaß Hauß sambt den großen Wasser Canaal.

486 HKP 1783; siehe Inv. 488 f.

487 HKP 1790; siehe Inv. 489. — Der »Grundriß der Hochfürstl. Residenz Stadt Wirzburg« von 1782 in Bönicke, Geschichte der Universität, Wzbg 1782/8, zeigt das Südwestgartengelände noch als leere Fläche. — Bereits 1791 war der Hofgarten den bürgerlichen Besuchern geöffnet (siehe Bechtold im Archiv des HV, Bd. 52, 1910, S. 214 und J. F. Abert »Aus Würzburgs Biedermeierzeit« im Festbuch »100 Jahre bayrisch«, Wzbg 1914, S. 393 f.).

488 NICOLAUS ALEXANDER DE SALINS DE MONTFORT, geb. um 1753 in Paris (?), gest. 1821 in Frankfurt a. M. (S. Göbl, Der Hofbaudirektor des Großherzogs Ferdinand von Würzburg, Fränk. Chronik (Beil. z. Wzbger Journal) 1900, Nr. 35—37. — A. G. Ziegler im Festbuch »100 Jahre bayrisch«, Wzbg 1914, S. 232 f. — Eine anschauliche Darstellung des »GroßherzogtumsWzbg (1806—14)« gibt Anton Chroust, Wzbg 1913, Neujahrsblätter, hrsg. v. d. Gesellsch. f. fränk. Geschichte VIII). *Salins* entstammte einem alten französischen Adelsgeschlecht (vielleicht aus Salins im Juradepartement) und begann seine Laufbahn als französischer Ingenieuroffizier. Seine bedeutendste baukünstlerische Leistung war der Neubau des bischöflichen Schlosses von Zabern im Elsaß, den ihm Kardinal *Louis de Rohan* 1779 nach dem Brand des (von *N* 1723 auf der Hinreise nach Paris gesehenen und samt seiner Gartenanlage in flüchtigen Grundrißskizzen, die seinem Brief vom 21. I. 23 (Lohm. I, 10) Baus. 355 I fol. 44 noch beiliegen, festgehaltenen) alten Schlosses übertrug. Die unklaren Nachrichten von weiterer »baukünstlerischer Tätigkeit im Elsaß« erfahren Bestätigung und genauere Begründung durch Entwurfsblätter, die sich aus seinem Nachlaß in Frankfurt a. M. (s. u.) befinden: sie zeigen ihn 1777 in St. Blasien (als Schüler *Michel d'Ixnards*?), 1788 an der Abtei Maursmünster beteiligt, 1798 bereits in Frankfurt a. M. beschäftigt. Die französische Revolution hatte den Adeligen noch vor dem Abschluß des Zaberner Baues über den Rhein getrieben. In Frankfurt (mit dem ihn schon frühere Beziehungen verbunden haben müssen: ein Entwurfsblatt für einen Frankfurter Gartenpavillon im Nachlaß ist schon 1776 datiert) tritt er 1806 als Major in die Dienste des Großherzogs *Karl Theodor von Dalberg*, wird aber nach Wzbg berufen und 31. I. 1807 hier zum Baudirektor des Großherzogs *Ferdinand von Toskana* ernannt (mit 1500 fl Anfangsgehalt, Wohnungsentschädigung und Beförderung zum Oberstleutnant). Im Mittelpunkt seiner neuen Tätigkeit steht die Neuausstattung dreier Zimmerfluchten in der Wzbger Residenz, die ihn als glänzenden Ausstattungskünstler seiner Zeit zeigt. Er entfaltet aber auch als Leiter des gesamten öffentlichen Bauwesens im Großherzogtum Wzbg und darüber hinaus in Stadt und Land eine beachtenswerte Tätigkeit: die Umgestaltungen in den

Lustschlössern Werneck und Veitshöchheim (Kstdkmlr. Bay. III, 17, S. 273, 280; III, 3, S. 184) waren sein Werk, von Planungen zu Um- und Neubauten in den Heilbädern Kissingen und Bocklet, zur Saline in Neuhaus a. d. Saale, zur städtebaulichen Verschönerung Wzbgs wird berichtet. Er war »Generaldirektor« der von *Franz Oberthür* begründeten Wzbgischen »Gesellschaft zur Vervollkommnung der Künste und Handwerke« (später Polytechnischer Zentralverein) und hat organisatorische Maßnahmen zur Ertüchtigung des Handwerks durchgesetzt. 1814, noch bevor seine Arbeiten in der Residenz zu Ende geführt waren (das »Appartement bei der Hofkirche« war noch in Arbeit) und während er gerade in Paris weilte, machte die abermalige politische Umwälzung seiner Tätigkeit ein Ende. Er wurde 1814 von der neuen bayerischen Regierung mit seinem bisherigen Gehalt »auf unbestimmte Zeit« beurlaubt und war seit 1815 bis zu seinem Tod in Frankfurt a. M. als Privatarchitekt tätig.
Ein wichtiger Teil seines künstlerischen Nachlasses — Entwürfe aller Art für seine elsässischen (s. o.) und Frankfurter Bauten, besonders aber für Wzbg und Werneck — ist in der graphischen Sammlung des Städtischen Historischen Museums zu Frankfurt erhalten (Näheres siehe Anm. 489—492).
Seit 1810 war als Zeichner beim Hofbauamt auch *Peter Speeth* tätig (geb. 1776 in München, gest. 1831 in Odessa), der Schöpfer mehrerer origineller klassizistischer Bauten in Wzbg vom Anfang des 19. Jhdts., siehe Inv. 374, 517, 548, 669.

489 TOSKANA-ZEIT. Die Kosten der damaligen Neuausstattung in der Wzbger Residenz werden auf rund 500 000 fl. angegeben (Göbl, Ziegler; siehe Anm. 488). — DIE DREI in den Jahren 1807—14 NEUGESTALTETEN FLUCHTEN umfassen folgende Räume (Abb. 60): 1. Flucht: Die gesamte Bischofswohnung *FC*'s im Südblock, das stilgeschichtlich bedeutendste Gesamtdenkmal, das damals völlig zerstört wurde (s. Text S. 97), Räume 6 (und Nebenräume), 14—23; 2. Flucht: hinter der südlichen Gartenfront, östlich von der Hofkirche, Raum 26—35 und Nebenräume; die Räume 33—5 entstanden durch Zerstörung und Aufteilung der großen Galerie (s. Text S. 112); 3. Flucht: die sog. Charlottenzimmer im südlichen Flügel des Nordblockes, Raum 65 bis 70 und Nebenräume. — Vereinzelte Umgestaltungen haben auch an der heutigen Erscheinung der Ingelheimer Zimmer Anteil (siehe Anm. 456 und Text zu Taf. 120, 126, sowie bes. Taf. 125, 126). — Für alle drei Raumfluchten finden sich unter den Frankfurter Entwürfen (siehe Anm. 488 Ende) Grundrisse, die uns das Entstehen der neuen Einteilung in den Planungen zu verfolgen erlauben und die ursprüngliche Betitelung der neuen Räume verraten:
1. Flucht, ursprünglich Südblockwohnung *FC*'s, neu eingerichtet als Appartement der Großherzogin: Raum 6 = E, Grand Salon de réception; Raum 14 = F, Salle d'audience ordinaire ou de Société; Raum 15 = G, Salle, Grand Salon; Raum 16 = H, Cabinet du jeu; Raum 17 = Sécrétariat; Raum 18 = Cabinet; Raum 19 = J, Salle de Travail et de chancellerie privée (Riß zeigt an der Südwand neben dem Ofen Bibliotheksschränke eingebaut); Raum 20 = K, Chambre à coucher; Raum 21 = L, Salle du Lever et d'audiences particulières; Raum 22 = Salle de Billard; Raum 23 = Antichambre, hommes de chambres. — Abb. des wichtigsten Raumes und Farbbeschreibung sämtlicher Räume siehe Taf. 129 ff.
2. Flucht, Gartenfront östlich der Hofkirche, neu eingerichtet als Appartement des Großherzogs: Raum 27 (der ehemalige Kavalierspeisesaal) = Salon de réception, de danse et de concert; Raum 28 = Petite Salle des gardes; Raum 29 = Petite Salle d'audiences ordinaires; Raum 30 = Salon; Raum 31 = Chambre à coucher; für Raum 32—35 sind die ursprünglichen Bezeichnungen aus den Rissen nicht festzustellen. — Abbildungen der wichtigsten Räume und Farbbeschreibungen siehe Taf. 131—4.
3. Flucht hinter den »Sieben Bögen der Ehrenhofnordwand«, neu eingerichtet als »Wohnräume der Großherzoglichen Töchter«, jetzt die sog. Charlottenzimmer (über die Grundrißbildung dieses Traktes vor 1807 siehe Anm. 224): Raum 71 = Vestibule ou 1re Antichambre; Raum 69 = Pièce intermédiaire; Raum 70 = Chambre à coucher (auf die Grundrißlösung dieser Räume, die der ausgeführten entspricht, ist im Riß eine Tektur mit einem Alternativvorschlag aufgeheftet, der die Gesamtfläche von Raum 69 und 70 so teilt, daß der große westliche Teil mit dem einen Fenster nach Westen und zweien nach Süden dem Schlafzimmer gehört, das mit runder Bettnische, ähnlich wie Raum 31 gebildet ist, während an der Wand zum Stiegenhaus ein schmales einfenstriges Kabinett übrigbleibt); Raum 68 = Salon des deux appartements (dahinter der schmale, längliche Raum: Gallerie servant de 2me Antichambre); Raum 67 = Cabinet du jour; Raum 66 = Chambre à coucher; der kleine Raum zwischen 65 und 66 = 2de Antichambre; Raum 65 = Gallerie servant de 1re Antichambre; die beiden Räume hinter 66 und 67 = Femmes et Garderobes, Femmes. — Farbbeschreibungen der Haupträume siehe Text zu Taf. 133 f. —
Weitere gute Abbildungen von den Empireräumen der Wzbger Residenz finden sich bei Ferd. Luthmer, Sammlung von Innenräumen, Möbeln und Geräten im Louis Seize- und Empirestil, I, Frankfurt a. M. 1897, Taf. 15 bis 25, sowie in dem französischen Lichtdruckwerk von Armand Guérinet, Paris, Les Appartements meublés du Château Royal de Wurtzbourg en Bavière o. J., Taf. 1 bis 25. — Das Wichtigste von dem, was in Frankfurt an Detailentwürfen für die einzelnen Räume erhalten ist, findet sich in Anm. 492 verzeichnet. Die Detailentwürfe benennen die Räume teilweise etwas anders wie die Gesamtgrundrisse.

490 Auch über die Quellen des BEZUGS der Einrichtungsgegenstände gibt der Nachlaß des *Salins* in Frankfurt Auskunft. Es finden sich außer den Entwürfen und Rissen in der Mappe auch einzelne Rechnungen, Briefe, Preisaufstellungen, die die Bezugsquellen verraten, so aus Paris Möbelentwürfe von *M. Vautrin*, Fabricand de meubles; aus Paris, allerdings ohne Firmenangabe, eine »Note de différents prix de sièges et fauteuils, données à Mr. *de Salins* Major et Intendant des bâtiments du Grand-Duc de Wurtzbourg« mit vielen Skiz-

zen; ebendaher, gleichfalls ohne Firmenangabe, ein »Devis pour penduless girandoles, etc.« mit vielen Skizzen von Lüstern, Leuchtern, Uhren, darunter die Entwürfe zu den in Raum 5 befindlichen Wandleuchtern, zu der Inv. Fig. 368 abgebildeten Girandole (Nike Kerzen tragend) und zu den auf Taf. 129, 130 sichtbaren Leuchterständern in Raum 15, sowie zu dem Lüster in Raum 15 (Taf. 130); eine Rechnung, datiert 25. II. 1812, von *Lesage*, Paris, 26 Boulevard Italiens, über »Commodes« und »Pendules«, eine Rechnung, datiert 26. II. 1812, von der »Fabrique de bronces *Picnot*, Paris, Rue des Fossés, Montmartre, über Uhren. — Eine »Choix de lustres de la fabrique de Dresde, pour Würzburg«, dat. 18. XII. 1809, in der sich das in Raum 6 hängende Stück im Entwurf befindet, beweist, daß Lüster auch von Dresden bezogen wurden. — Außerdem findet sich eine Zeichnung eines Kamins »geschickt nach Wzbg« an *Salins* (eigentlich »à Mr. *Morandy* Controleur«) am 28. I. 1809. Ein Schreiben des Kunstschreiners *Johann Valentin Raab*, rückseitig auf einer Skizze, an Herrn *Froydevaux* (siehe Anm. 491) mit dem Zusatz »empfehlen Sie mich Herrn Major *de Salins*« und ein Akkord desselben Meisters über Arbeiten für Werneck vom 10. III. 1809 beweist seine Mitarbeit an der Möbelausstattung. Ebenso finden sich Entwürfe für Möbel (Stühle, Chaises, Divans, Fauteuils, Lits au repos), aus deren Aufschriften zu entnehmen ist, daß *Hildebrand* für die Salle à manger (24. VI. 1807) und für den Salon, *Raab* für die Salle d'audiences, Chambre à coucher de réserve, Chambre à coucher en mahagoni, das Cabinet de Travail, Cabinet de repos ou boudoir gearbeitet haben.

491 Von den IN WÜRZBURG selber tätigen Meistern sind bisher bekannt geworden: Hofbildhauer *Johann Baptist Froidevaux*, 1808 auch in den Akten der Wzbger Peterspfarrei genannt (Inv. 421 Fußn.), für den sich in der Frankfurter Mappe eine Schneidvorlage zu einer jonischen Kapitellvolute findet (Brief von *Raab* an ihn siehe Anm. 490); Kunsttischler *Georg Stark*, ein Franke, 1776 geboren, in Wzbg, Bamberg und bes. Wien gebildet, ein geschätztes Mitglied der Wzbgischen »Gesellschaft zur Vervollkommnung der Künste und Handwerke«, erst 35-jährig in Wzbg 5. XI. 1809 gestorben; »der Hof vertraute ihm die neuesten geschmackvoll dekorierten Zimmer an, worin der massiv aus den verschiedensten Hölzern zusammengesetzte Fußboden das . . . letzte war, was er . . . unternahm, was aber erst nach seinem Tode in seiner Werkstatt ausgeführt wird« (die Zuschreibung des eingelegten Fußbodens von Raum 35 an ihn durch Mader Inv. 421 Fußn. wird dadurch bestätigt, daß sich dieser Raum 1810 erst in Arbeit befindet, siehe Anm. 492 Anfang). »Vereinigt mit ihm arbeitete sein vertrauter Freund (und gleichaltriger Landsmann), der Gürtlermeister *Vogel*, um den Prachtmeublen eine entsprechende prächtige und geschmackvolle Verzierung von Broncearbeit zu geben, wie sie London und Paris nicht schöner, wohl aber ungleich teurer liefern« (*Oberthür* im Nachruf auf *Stark*, Neue Fränk. Chron. 1810, Beilage zu Nr. III, Sp. 37). Als hauptsächlich beschäftigten Tapezierer-Dekorateur nennt Ziegler (siehe Anm. 488) den namhaften Frankfurter *Ludwig Daniel Philipp Rumpf*. (Zur Mode der Draperien vgl. E. Berrin, Abbildung der neuesten franz. u. engl. Art, Fenstervorhängen und Gardinen die geschmackvollste Draperie zu geben . . . mit Kupfertafeln, Leipzig 1816, sowie das »Magazin des Luxus und neuesten Geschmackes der vornehmen und feinen Welt, Paris und Leipzig (Industrie-Comptoir) o. J., pl. 12, Vorlagen für Draperien.)

492 Die für unsere Zusammenhänge interessantesten Stücke in der Frankfurter Mappe des *Salins*-Nachlasses (siehe Anm. 488) sind Blätter ganz großen Formates, die in Federzeichnungen (zweifellos *Salins*' eigene Hand) eingehende DETAILENTWÜRFE für Türumrahmungen aufweisen. Eines der schönsten Stücke ist mehrfach datiert (die Vollendungs- und Verrechnungsdaten der einzelnen nacheinander hergestellten Teile sind verzeichnet: 26. V. 1810; 26. VII. 1810) und läßt sich eindeutig als Entwurf für die Türumrahmung des Raumes 35 festlegen, der also 1810 entstanden ist (Fußboden 1809 bis 1810, siehe Anm. 491); wir bilden diesen Entwurf Abb. 124 ab, der die mechanische Dekorationsweise der Empirezeit unmittelbar anschaulich macht. Artgleiche Türrahmenentwürfe vorhanden für »Chambre de Parade, Nr. 10« (ähnlich ausgeführt in Raum 30), »Salle de compagnie Nr. 6«, »Grand Salon Nr. 7« (= Raum 15, nicht so ausgeführt). Aufrisse der ganzen Türen samt Lambris und anschließendem Wandstück vorhanden für »Salle de compagnie Nr. 6, Cabinet du jour Nr. 5, Grand Salon Nr. 7, Pièce intermédiaire Nr. 8, Chambre de parade Nr. 10, Bibliothèque Nr. 11«.

Zu dem Ballsaal im Südoval (Raum 27), der auf den Entwürfen meist Salle à manger genannt wird, sind die meisten Einzelentwürfe vorhanden: Grundriß mit Aufriß der Wände, Schnitt, Aufriß der Türen mit jonischen Pilastern und »Glastüren«, Corniche (zweimal), Encadrement du plafond, der Plafond mit dem Adler. — Für die Salle d'Audiences (Raum 29) Entwurf zu Tür und Corniche; für den Salon (Raum 30) zu Tür, Corniche und Encadrement du plafond. — Einzelheiten für eine »Chambre à coucher Nr. 4« sind auf Raum 20 zu beziehen (u. a. der Reliefschmuck der dortigen Supraporten). Für das Schlafzimmer in Form eines Zeltes im Nordblock (Raum 70, siehe Text zu Taf. 134) findet sich ein Grund- und Aufriß auf bläulichem Papier, der auch die Holzkonstruktion des Zeltdaches darstellt. — Außerdem Einzelheiten für eine »Salle de la Société«, »Chambre sans Corniche«, »Pièce en niche ronde Nr. 7« und anderes.

Dem farbigen Moment ist durch genaue Beischrift der gewünschten Farben auf den Wandflächen u. a. O. auf verschiedenen Rissen Rechnung getragen.

Das Gesamtmaterial der Entwürfe (bei einigen Blättern bleibt es zweifelhaft, ob sie für Wzbg oder Werneck gehören) ist sehr ungleichwertig und zeigt verschiedene Hände (auf einige Entwürfe zu den von auswärts bezogenen Einzelstücken ist in Anm. 490 verwiesen); der Gesamteindruck dieser Entwürfe ist für den, der von den ausgeführten Räumen selber herkommt, enttäuschend arm und unpersönlich: ein sprechendes Zeugnis dafür, welch bedeutenden Anteil das Material der Ausführung an dem Eindruck hat, den die Empireräume vermitteln, während die Entwurfsarbeit den ganzen akademischen Schematismus des dekorativen Aufbaus offenbar werden läßt.

ZEITTAFEL I

BISCHOFSWOHNUNG IM SÜDBLOCK

		Beleg Baus. 355	Lohm. II
1730 April	Erster ausführlicher Grundriß von *N* an *FC* nach Wien gesandt	*N* 2. 4. 30	6
Aug.	*N* erhält Risse von Hildebrandt nebst »Specification deren Zimmern«	*N* 6. 8. 30	14
1733 Mai	Schließung der Zimmer steht bevor. *N* erbittet von Wien Risse f. d. Stuckatorarbeit, auch Musterschlösser	*N* 24. 5. 33	35
Okt.	Böden der Kammerdiener- und Garderobezimmer werden »gestickt und gekleibt«	*N* 4. 10. 33	44
Okt.	Hildebrandt läßt sich Maßunterlagen nach Wien kommen. *N* erbittet Zeichnungen bes. zu Kaminen; läßt Öfen in d. Zimmer setzen, damit die Schreiner arbeiten können	*N* 11. 10. 33	46
Nov.	Audienzzimmer, Retirade, Schlafzimmer u. Cabinet sind zum Einheizen gerichtet; im Cabinet Gesims gezogen u. Tapetenlatten gerichtet. *N* erbittet Dessins für Lambris, Türen, Fenster, will sich zur Schreinerei schicken	*N* 15. 11. 33	48
Dez.	Im (eingeheizten) Schlafzimmer und Cabinet arbeiten die Stukkatoren. *N* erwartet die erbetenen Risse, auch für Läden	*N* 6. 12. 33	50
Dez.	Tatz bringt »modeller und befehlche« von Wien mit	*FC* 12. 12. 33	—
1734 Juli 12.	Kontrakt mit den Werkschreinern	Admin. V 10516, fol. 375	—
April	Die »Proportion« der Zimmer muß nach Hildebrandts Angaben verändert werden	*FC* 24. 4. 34	—
Sommer	Die »innerliche Ausstaffierung« beginnt. Oegg, Eder werden angestellt (Bossi Ende des Jahres). Der Tapetenwirker arbeitet	II, fol. 1—6 (Baurechngn.)	—
1735 März-Mai	Die Stuckatoren beginnen. Umrisse der Gemälderahmen werden festgelegt. Ein Kamin fast fertig. Tische, Trumeaux, Sessel, Schlösser in Arbeit	*N* 23. u. 25. 3. 35, 1. u. 8. 5. 35	61, 62 65, 66
April-Mai	Plafondgemälde werden in Auftrag gegeben. Pirot hat das letzte Stück für das Cabinet fertig	*Byß* 25. 4. 35, *N* 1. 5. 35	— 65
Mai	Kaminaufsatz für das Cabinet (Zierschreinerarbeit) begonnen, Schlosser arbeitet an Beschlägen dafür. Mehrere Zieröfen fertig. Im Schlafzimmer Stuckatur fast fertig	*N* 1. u. 22. 5. 35	65, 67
Nov.	Böden im Schlafzimmer, Cabinet und i. d. Garderobe werden zugerichtet, Lambris und Türen fehlen noch. Zimmer werden für Winterarbeit geheizt. Bossi arbeitet im Audienz- u. Schlafzimmer. Hofschlosser mit d. Beschlägen fast fertig	*N* 27. 11. 35	71
1736 Sept.	Malerei: die jungen Maler tätig; drei Plafonds fehlen noch. Türen, Fenster, Läden sind angeschlagen, Glastüren auf die drei Altanen gesetzt, Schlösser noch nicht angebracht. Häfner hat fast alle Öfen gesetzt, einer schon vergoldet. Schneidarbeit: »Grundtaflen« (für Supraporten und Trumeaux) in Arbeit; Arbeit der Zieratenschneider wird verteilt und beginnt (im Cabinet die Kunstschreinerarbeit fast schon fertig). Zinngießerei des Byß eingerichtet, Schreiner- u. Bildhauermodelle hierfür fertig, Byß hat begonnen. Vergolderarbeit setzt ein	*Byß* 23. 9. 36 *N* 7.—23. 9. 36	72–77
Okt.	»Es schicket sich nun . . . zur Ausmachung . . . mit ernstlicher Betreibung«. »Die Bildhauer werden . . . den ganzen Winter über zu tun haben« (Schlott-Bamberg übernimmt Arbeit für drei Zimmer; Termin: Palmsonntag)	*N* 9. u. 21. 10. 36 18. 11. 36	78, 80 f.
Dez.	Der von Scheubel-Bamberg gemalte Plafond ist gekommen und fest gemacht	*N* 2. 12. 36	82
1737 Jan.	Bossi malt am Plafond des Cavalierspeiszimmers (vollendet April 1737)	*N* 13. 1. 37, 10. 2. 37	83
Febr.	Byß hat die Zinnzieraten für drei Zimmer gegossen, zumeist schon vergoldet, hilft bei der Holz- und Stuckvergoldung mit. Beschläge der Hauptzimmer werden feuervergoldet. Im Cabinet Zierschreiner, Bildhauer u. Vergolder fertig. *N* rühmt erstmals F. Hunds Tätigkeit. Letzte Holzbildhauerarbeit ist vergeben. Die (gelbgewordene) Weißplanierung in Schlafzimmer, Retirade, Audienzzimmer muß erneuert werden (wozu Kammerdiener Kalbheim verwendet wird)	*N* 10. 2. 37 *Byß* 3. u. 13. 2. 37 *FC* 1737, fol. 126	83 f. — —
Febr.	Byß beginnt seine Zinnzieraten auf Lambris und Läden zu befestigen	*N* 20. 2. 37	85
April	»Anschlagen und Schließen« beginnt (anfangend beim Cabinet; Lambris, Türen, Schlösser werden befestigt). Im Schlafzimmer wird ein Fenster zugemauert für den »Cabinetsaltar«	*N* 17. u. 28. 4. 37	87 f.
Mai	Die »Austeilung der Logierung« erfolgt. Wirtschaftsräume (Erdgeschoß) werden bezogen. Fußböden in Schlafzimmer, Retirade, Cavalierspeissaal u. Gastzimmern werden gelegt. Die Bildhauer-	*N* 5., 11., 29. 5. 37 *FC* 23. 4. 37 *FC* 3.5. 37	88 — —

			Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1737	Mai	arbeit des (inzw. verstorbenen) Schlott trifft v. Bmbg. ein. *N* hofft bis zum Kilianstag (8. Juli) so weit zu sein, daß *FC* in der Wohnung residieren kann (den Wunsch, einziehen zu können, hat *FC* schon 8. II. 37, 7. V. 37 geäußert). Kammerdiener Kalbheim kommt nach Wzbg, »die innere Einrichtung zu befördern«	1737, fol. 48—50	—
	Juni	Tapeten (Gobelins, »Tuch«) werden angebracht. Man arbeitet an der Zusammensetzung und Festmachung der Schreinerarbeit, am »Nachbessern« und Vergolden. Kammerdiener Kalbheim u. Hoffourier Glaser besorgen »fleißig« das »Einziehen«		
	Juli	Seit 5. VI. 37 setzen *N*'s u. Byß' Berichte aus; *FC* in Wzbg. Eigenhändige Anweisung *FC*'s dat. 21. 7. 37 bestimmt noch Wichtiges für farbige Fassung und Vervollständigung der Einrichtung. Anweisung für 1738 erwähnt Bischofswohnung nicht mehr	1737, fol. 102, 120—125	—
1738	Sept.	Veränderung des Aborts beim Schlafzimmer	*N* 28. 9. 38	94 f.
	Okt.	Byß richtet den Cabinetsaltar im Schlafzimmer auf	*N* 8. 10. 38	96
1741—44		Jetzt erst werden die Antikammern (Raum 3 u. 4) gestaltet, ganz einfach	*N* 21. 5. 41, 3. 10. 44 *FC* 27.7.44, 11. 9. 44, 2. 4. 45	119, 147 — —

ZEITTAFEL II

HOFKIRCHE

1730		Die (jetzige) Lage der Kirche im Südblock, von *N* angeregt, wird entgegen anderen Wünschen *FC*'s doch endgültig beschlossen	*N* 11.1.; 16., 30.4.30 *FC* 5. 4. 30 Pläne d. Wiener Bausitzung 1730	3, 8 f. —
1731		Entscheidend für die endgültige Form der Hofkirche. Hildebrandts u. *N*'s Projekt. Ersteres Grundlage d. Ausführung (Hildebrandt in Wzbg)	*FC* 17. 1. 31 *N* 25. 3. 31	 26 f.
1732—33		Bauausführung, August 1733 Wölbung vollendet	*N* 17.9.32 bis 4.10.33; *Tatz* 12./23. 8. 33	32–44
1732	Sept.	Byß u. Lünenschloß für die Altarblätter bestimmt	*N* 17. 9. 32	33
1733	Sept.	Byß: Disposition d. Deckengemälde	*Byß* 11. 9. 33	—
1733—34		Innenarchitektur wird festgelegt. *N* sendet Vorschläge Juli 1733, endgültige Risse kommen v. Wien	*N* 8./18. 7. 33 *N* 25. 7. 34 II, fol. 106 (1734)	40 57
1734	April	Der »doppelte Altar« = obere Altar auf der Empore beschlossen, Risse in Arbeit	*FC* 24. 4. 34	—
	Juni–Juli	Gewölbe ist getrocknet, wird beworfen	*N* 13. 6., 4. 7. 34	54, 56
	Juli	Lünenschloß v. d. Mitarbeit an den Deckenfresken ausgeschaltet	*N* 4.7.34, *FC* 17.7.34	57
1735	April	Bossi beginnt m. d. Stuckarbeit beim oberen Altar	*N* 24. 4. 35	63
	Mai	Byß beginnt die Kuppelfresken über d. Hochaltar, unterstützt v. Högler u. Thalhofer. Bossi an der Attika tätig. Musikempore gebaut u. ihr Gewölbe vollendet. Altarempore: vier Säulen stehen. Man beginnt am Emporengesims	*N* 1,8,22, 29. 5. 35	65 ff.
1736		Endgültige Bestimmung der Marmorfarben. Der natürliche Marmor wird bestellt. Akkord mit den Marmorierern wird abgeschlossen	*N* 18. 9. 36 II, fol. 233 f.	74 —
	Sept.	Byß hat die Mittelkuppel vollendet, auch die 4 Evangelisten, beginnt die Westkuppel. Bossi beginnt den oberen Altar. Die Stukkatoren arbeiten an den Kapitellen und Ornamenten der Attika	*N* 4, 18, 19, 23. 9. 36	73 ff.
	Okt.	*N* übersendet *FC* den Riß für die Oratorien, beginnt mit deren Anlage. Stuckator- u. Marmorarbeit der Attika (mit Ausnahme des oberen Altars) fast fertig	*N* 9./21. 10. 36 *N* 2. 12. 36	78 ff.
1737	Anf.	Die Schreiner arbeiten an den Oratorien	*N* 10.2.37, *N* 17.4.37	83. 87
	April	Bossi arbeitet am oberen Altar weiter. (Der übrige Teil des Jahres fast ohne Nachrichten: wohl alle Kräfte auf d. Bischofswohnung konzentriert)	*N* 17. 4. 37	87
1738	Anf.	Anweisung für die Innenausstattung, für die Vergoldung und Anschaffung des Marmorvorrats, für d. Oratorien u. Seitenaltäre	1737, fol. 120—125	—
	April	*N* besorgt farbigen Marmor auf der Heimreise von Coblenz	*N* 1. 4. 38	91
	Herbst	Vergoldung und Marmorierung der oberen Zone fast fertig. Bedeutende Verrechnung v. roter u. grauer Gipsmarmorarbeit. Seitenaltäre werden aufgemauert. Immaculata am oberen Altar eingesetzt 26. 9. 38	*N* 10. 8. 38 *N* 28. 9. 38	92 94
1739	Anf.	Emporenbalustrade fast fertig, Marmorverkleidung der kleinen Oratorien, alle Türen in Arbeit. Hochaltar: gewählter Riß (des Byß) von *FC* übersandt	*N* 4./18. 2. 39	98 100

		Beleg. Baus. 355	Lohm. II
1740 Anf.	»Resolutiones«: Anweisung f. d. Zieraten d. unt. Fenster, Proportion und Ausstattung des Hochaltars, Ausführung der Seitenaltäre (nach Hildebrandts Riß)	1740, fol. 1—8	—
April	»Zu verfertigen aufgegeben«: Schlußsteine u. Zieraten der Erdgeschoßfenster, Marmorarbeit vom Hauptgesims abwärts, Innendecke d. Oratoriums (Akkord erst 5. I. 41)	Admin. 10517, fol. 95	—
Juli/Aug.	Neue Anweisungen, •bes. f. d. Altäre; Bossi: Modell zum Prospektiv hinter d. Hochaltar, Roharbeit dort begonnen. Für Hochaltar u. Tabernakel ist Gipsmodell gemacht. Gelbe Säulen f. d. Seitenaltäre werden erwartet. Plattenlegen hat begonnen	*N* 27. 8. 40 1740, fol. 33—41	107 —
Dez.	Altarsteine u. Statuenpostamente d. Seitenaltäre werden gesetzt. Portal d. Hofkirche: Steinbildhauerwerk fertig; Tür 1741, Treppe Mai 1741 gelegt	*N* 18. 12. 40, *N* 8. 1. 41 *N* 21. 5. 41, *N* 9. 7. 41 Baurechngn.	111 f. 119, 125
1741 Jan.	Bossi setzt d. Arbeit hinter dem Hochaltar aus, um erst Mai wieder fortzufahren. März: Seitenaltäre im Aufbau fast fertig	*N* 8. 1. 41, *N* 1. 3. 41 *N* 21./28. 5. 41	112, 117 119 ff.
Sommer	Altarstein d. Hochaltars (Guthmann) fertig. 2 Säulen f. d. Seitenaltäre sind da, 2 werden erwartet	*N* 21. 5. 41 *N* 9. 7. 41	119–125
Nov.	Bossi vollendet die Kreuzigungsgruppe	*N* 16. 11. 41	126
1742	Größte Verrechnung von Marmorarbeit (z. T. wohl für vor. Jahre)	Baurechng.	—
1743 Mai	Die sechs Marmorstatuen für Hochaltar u. Seitenaltäre (aus Massa Carrara) kommen an. Die Altäre »avancieren«. Tabernakel des Hochaltars W. Auvera bezahlt	*N* 26. 5. 43 Baurechng.	133
Sept. 15.	Weihe der Hofkirche	Gropp	
1744 Herbst	Vergoldung der Seitenaltäre (August »geht von statten«, Sept. »gehet zu Ende«, Okt. »ganz fertig u. vergoldet«	*N* 23. 8. 44, *N* 2. 9. 44 *N* 3. 10. 44	139, 146f.
1752 Febr./Mrz.	Seitenaltarblätter von Tiepolo	*Spielberger*, 7. 2. 52, 10. 3. 52	—
1774—5	Kanzel von Materno Bossi	Baurechng.	

ZEITTAFEL III

SCHMUCKPLASTIK ÜBER DER EHRENHOFPORTALWAND

1738 Herbst	Für die Löwen u. a. werden in Abtswind Blöcke bossiert	*N* 28.9., 8. 10. 38	95
1739 Anf.	Cheveron soll gesetzt werden, Gerüste aus dem Treppenhaus kommen in den Haupthof	*N* 4./18. 2. 39	99
März	Das Cheveron »wächst«	*N* 22. 3. 39	100
Juli	*N* will nach Abtswind gehen, 2 Löwen u. a. zu holen	*N* 5. 7. 39	103
1740 Anf. u. Mitte	Wiederholte Befehle, das Cheveron »ganz zu machen« u. die Balustraden samt den Figuren »zeitlich zusammenzubringen und aufzusetzen«	1740 fol. 1 ff., 33 ff.	—
1741 Jan.	Kaiserkrone über dem Giebel fertig. Die 2 Famae und die 2 Putten werden aufgesetzt	*N* 8./25. 1. 41, 1. 2. 41	112–114
März	Aus Geldmangel wird die Weiterarbeit an den Figuren auf der Dachbalustrade eingestellt	*N* 1. 3. 41	116
Mai	Das Wappen ist weiß gestrichen. Hauptgerüst der Portalwand zur Hälfte abgebrochen	*N* 21. 5. 41	119
1742 April	Dachbalustrade auf einer Seite fertig und gesetzt, eine Statue soll demnächst hinaufkommen	*N* 28. 4. 42	129
Sept.	Die Figuren der Dachbalustrade werden vollends gesetzt	*N* 1. 9. 42	130

ZEITTAFEL IV

EHRENHOFGITTER

1733 Sommer	Das erste Projekt Hildebrandts mehrmals genannt	*FC* 17. 6. 33 *FC* 15.7.33, *N* 8. 7. 33	— 40
1735 Nov.	Oegg (in der Südblockwohnung fertig) »will mit den Gittern anfangen« und beschafft sich »gutes Eisen«	*N* 27. 11. 35	71
1736 Aug.	Oeggs eigene (reichere) Entwürfe stehen denen Hildebrandts gegenüber	II. fol. 263 f.	—
1737 Anf.	Oegg arbeitet »stark«, »vermeinet diesen Sommer fertig zu werden« (!)	*N* 13. 1. 37 *N* 10. 2. 37	83 84
1737	Erweiterter, 17teiliger Grundriß Hildebrandts	SE 320	—
Ende	Anweisung für 1738: *N* hat die »Disposition« für das gesamte Stein- u. Bildhauerwerk »zu Papier zu bringen, schriftlich aufzusetzen, anzugeben und zu veraccordiren«	1737, fol. 120—125	—

		Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1738 Spätsommer	Auvera: Modelle für die großen Statuen fertig, bricht und bossiert in Abtswind große Steinblöcke. Oegg: Mitteltor wird schon abgewogen, zwei kleine gebogene Gatter fertig, vier andere sollen bis Martini fertig sein	*N* 10. 8. 38 *N* 28. 9. 38 HKP 1738	93 95 —
1739 Anf.	Bildhauerhütte »für die 6 Statuen« wird gemacht. *N* hat den Riß des Ganzen nach Hildebrandts Plan »zusammengesetzt«	*N* 4. 2. 39 *N* 18. 2. 39	99 100
Mai	Fundamente zu den 2 vordersten Pfeilern u. Pyramiden werden begonnen. Auvera arbeitet an 3 Figuren	*N* 29. 5. 39	103
Juni 2.	Abschluß des Kontrakts mit Oegg: Haupttore und 4 kleine Gatter sind fertig, 4 weitere sollen in 5 Wochen fertig werden	HKP 2./22. 6. 39	—
Juli	Die 4 Hauptpfeiler sind »außer Fundament«. Ausgraben und Mauern des Ganzen in Arbeit	*N* 5. 7. 39 Baurechng.	103 —
1740	Oegg für die Mitteltore mit Aufsätzen und 8 Nebengitter bezahlt; ein Teil wird schwarz gestrichen	Baurechng.	—
Sept. 27.	Akkord mit W. Auvera betr. die gesamte Bildhauerarbeit am Gatterwerk	HKP 1740	—
1741 Anf.	Steinwerk der Pfeiler begonnen, die Steinhauer arbeiten. Trotz d. Geldnot (Oegg soll Personal entlassen) wird an den Statuen fortgearbeitet	*N* 8.1.41, *N* 22.2.41 *N* 1. 3. 41	112 115 f.
Mai	2 runde Nebengatter werden gesetzt, dann für die 3 Haupttore steinerne Schwellen gelegt und gemauert	*N* 21. 5. 41 *N* 28. 5. 41	119 121
Juni/Juli	Die 3 Torgatter werden in Steinwerk gesetzt, auch die übrigen kleinen Gitter, 2 fehlen noch. Die Gitter werden schwarz gestrichen	*N* 4. 6. 41 *N* 9. 7. 41 Baurechng.	123 f.
Nov.	Genaues Modell f. d. Obelisken (nach *FC*'s Wunsch von Löwen getragen); Gerüste der Wappenlöwen weggenommen; Oegg »garniert« die 3 Tore	*N* 11. 11. 41	125
1742 April	Steine zu den Obelisken werden von Abtswind hereingeführt	*N* 28. 4. 42	129
Sept.	Gerüste f. d. Setzung der Pyramiden stehen. Die »große kupferne Stern« für die Spitzen der Pyramiden werden geliefert	*N* 1. 9. 42 Baurechng.	130 —
1743	*FC* bedauert, daß der bildhauerische Schmuck noch unfertig ist	*FC* 19. 8. 43	—
1744 Spätsommer	*FC* wünscht, daß dieses Jahr noch die »2 guglia« mit den Wachthäusern fertig werden. Die Bildhauer sind »mit Macht an der vorderen Arbeit«, die Arbeit »schickt sich zum Schluß«. Entschluß *FC*'s über die noch fehlenden Reliefzieraten d. Obelisken	Monita 27. 7. 44 *N* 23.8.44, *N* 2. 9. 44 *FC* 11. 9. 44	— 146 —
Okt.	Die Statuen und 1 Obelisk fertig (wohl auch der andere vor Winter fertiggestellt)	*N* 3. 10. 44 *N* 18. 10. 44	147 150
1745	Anstreichen des Steinwerks beabsichtigt, aber (z. T. wegen feuchten Wetters, z. T. wegen drängender Innenausstattungsarbeiten?) nicht ausgeführt	Monita 12./18.V. 45 *N* 5. 8. 45	— 166
1746 Juni	»Modell der Anstreichung in natürlicher Steinfarb an 3 Postamentern gemacht, Gerüste aufgestellt zum Weißanstreichen der Figuren und Urnen«	*N* 12. 6. 46	171
1750/51	Vergoldung der »Insignia« der Statuen am Gatterwerk verrechnet. Die großen Statuen »bei d. eisernen Gattern« werden angestrichen.	Baurechng. 1750 HKP	— —

ZEITTAFEL V

VENEZIANISCHES ZIMMER

1737 Dez. 1738 Febr.	Für die Ausstattung wird bestimmt: Plafond von Byß, Täfelungen nußbaumfurniert, Füllungen von Byß, Pfeilerspiegel den Türen gleichartig dekoriert	1737, fol. 120—125	—
1738 Anf.	Briefwechsel *FC*'s mit de Vigne über Gobelins nach Entwürfen von Pesne	21. 1. 38, *FC* 1.3.38 29. 3. 38	— —
Aug.	Gesims ist geschliffen (Bossi), Byß arbeitet an der Plafondmalerei (Skizzen?) u. Zieraten	*N* 10. 8. 38	92
Sept.	Byß (schon sehr schwach) »malet in kleinen Sachen«	*N* 28. 9. 38	95
1739 Anf.	Nach Byß' Tode: viel gegossenes Zinnwerk vorhanden, *N* orientiert sich an Byß' Rissen. Die »jungen Maler« arbeiten »noch« am Plafond	*N* 4. 2. 39 *N* 18. 2. 39	98 ff.
1740 Anf.	Bildhauerarbeit an den Türen schon fertig. Neue Anweisungen zur Ausstattung: auch Trumeaux mit Zinnzieraten, Spiegel, Tische, Spallier, besprochen; die jungen Maler sollen die von Byß begonnenen Füllungen der Lambris und Fensterspalleten vollenden	1740, fol. 1—8	—
Juli	Fußboden in Arbeit. Zimmer soll nächstes Frühjahr fertig sein	1740, fol. 33—41	—
1741 Anf.	Alles angerichtet, auch Türen; Spiegel fertig, noch nicht angesetzt. Schreiner arbeiten an Einzelheiten, Maler an den kleinen Füllungsstücken. Ein Prachtbett ist von Wien gekommen	*N* 8. 1. 41 *N* 25. 1. 41	112 113

		Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1741 Mai	Boden fertig, soll gelegt werden. Lambris u. Fensterspalleten angemacht, Zinnwerk soll erst nach der Holzvergoldung angemacht werden	*N* 21. 5. 41	119
Nov.	Gemalte Füllungen werden befestigt (ausgeführt von Högler, Thalhofer, Urlaub)	*N* 26. 11. 41	127
1745 Okt.	Die »neuen Pirotischen Tapeten« genannt	*N* 30. 10. 45	168

ZEITTAFEL VI

I. ALEXANDERZIMMER

1738 Febr.	Erste Anweisungen *FC*'s zur Ausstattung: im Plafond »nichts vergoldet«, Füllungen Holzwerk mit vergoldeten Leisten	1737, fol. 120—125	—
1740 Jan.	Neue Anweisung zur Ausstattung: Täfelungen in Eichenholz, »Plafondgemähl« u. »saubere Stuckaturen, saubere Sitzbänk« u. Tische gegenüber den 2 Trumeaux	1740, fol. 1—8	—
Juli	Neue Anweisung: mit der Eichenholzvertäfelung charakterisiert als »ordinari Zimmer«. Fußboden in Arbeit (Fuessel)	1740, fol. 33—41	—
1741 Jan.	Lambris und Türen werden angerichtet	*N* 8. 1. 41	112
März	Anrichtung des Schreinerwerks in voller Arbeit	*N* 1. 3. 41	116 f.
Mai	Fußboden ist gelegt, Leisten werden vergoldet. Lünenschloß' Plafond soll angebracht werden	*N* 21. 5. 41	119
Nov.	Fensterspalleten festgemacht und vergoldet. Sessel und Kanapees in Vergoldungsarbeit, ebenso Tischfüße. 1741 wird auch die Bildhauerarbeit des W. Auvera f. d. Antichambre (Supraporten, Trumeaux) verrechnet	*N* 26. 11. 41 Baurechng.	127 —

ZEITTAFEL VII

AUDIENZSAAL (THRONSAAL)

1738 Febr.	Erste Anweisungen *FC*'s zur Ausstattung: Plafond erst von Lünenschloß bestimmt; Stuckaturen und Gesims zu vergolden, ebenso Türen, Fenster, Kamin, Trumeaux, die Füllungen mit »färbigen Holz eingelegt«	1737, fol. 120—125	—
1740 Jan.	Neue Anweisung zur Ausstattung: Holzwerk mit Wurzelfurnier und vergoldeter Zinn- oder Bildhauerarbeit, Marmorkamin, »Tapeten« aufzuhängen, Plafondgemälde »ist« von Scheubel; auf weißplanierten Plafond sollen flächige Zieraten kommen, diese samt den Eckstücken u. dem Obergesims zu vergolden	1740, fol. 1—8	—
Juli	Hund hat das Modell zu den Lambris vorgezeigt, artgleich auch die Spalleten zu machen; Modell zu den Türfüllungen gemacht von gleicher Art; Form des Trumeaux bestimmt (unten ein großer Spiegel, »ein ausgeschweiftes Stück« darüber); Bossi arbeitet am Plafond	1740, fol. 33—41	—
1741 Jan.	Ein Teil der Lambris angerichtet, Hund arbeitet an den Spalleten	*N* 8. 1. 41	112
März	Schreinerwerk in voller Arbeit; die Vergoldung der geschnittenen Arbeit sowie des Plafonds aus Ersparnisgründen zurückgestellt	*N* 1. 3. 41	116 f.
Mai	Fußboden wird zu legen begonnen, die vergoldeten Lambris sind angeschlagen, der Ofen steht, *N* erwartet Scheubels Plafond	*N* 21. 5. 41	119
Nov.	Fensterspalleten festgemacht und vergoldet. Sessel und Kanapees in Vergoldungsarbeit, ebenso Tischfüße	*N* 26. 11. 41	127
1742 Herbst	September bis Oktober erhält Hund noch Abschlagszahlungen für Schneid- und Schreinerarbeit im Audienzzimmer	1742, fol. 54 f., 63, 79 f.	—

ZEITTAFEL VIII

GROSSE GALERIE

1736 Herbst	Die Galerie ist gewölbt u. nach Byß' Angabe mit Speisbewurf versehen	*N* 18. 9. 36 *Byß* 23. 9. 36	75 —
1737 Frühj.	Byß macht den Entwurf f. d. (durch d. jungen Maler auszuführende) Malerei: 3 mittlere Felder in Architekturumrahmung	*Byß* 13. 2. 37 *Byß* 13. 3. 37 *Byß* 26. 5. 37	— — —
1739 Mai	*FC* fordert das »Byssische Scizzo« u. Bericht »wegen der Malung der Galerie« ein	*FC* 29. 5. 39	—

		Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1740 Jan.	Erste Anweisung für die Ausstattung, bes. f. d. Marmorverkleidung	1740, fol. 1—8	—
Juli	Neue ausführl. Anweisung f. d. Marmorausstattung, für Nischen und Türen	1740, fol. 33—41	—
1740	Marmorausstattung und Deckenfresken begonnen (Malerei Winter 1740/41 ausgesetzt, Marmorarbeit fortgeführt)	*N* 8. 1. 41	112
1741 März	Marmorfassung der Fenster fast vollendet, Wände u. Lambris noch ausstehend	*N* 1. 3. 41	117
Mai	Die jungen Maler malen weiter (Rötelzeichnung vollendet); Marmorfassung d. Türen u. Lambris in Arbeit; Stuckatoren an den Gesimseckkartuschen tätig	*N* 21. 5. 41	118
Juli	Marmorarbeit vor der Vollendung, Maler wohl in 2 Monaten fertig, die Stuckatoren arbeiten in den Fensternischen, das ganze Gesims ist verziert, Fußboden soll gelegt werden	*N* 9. 7. 41	125
1743 Mai	Die Stuckatoren arbeiten (an den Gemäldeumrahmungen)	*N* 26. 5. 43	133
Aug.	Galerie von *FC* erstmals »Bildergalerie« genannt: erst in die völlig ausgetrockneten Stuckaturrahmen sollen die Bilder kommen	*FC* 19. 8. 43	—
1744 Sommer	Vergoldung wird durchgeführt. Graugrüne »Tapetenmalerei« (»gemalter Grund«) wird ausgeführt. Die Supraportenrahmen werden von Bossi stuckiert. Möblierung soll besorgt werden	*FC* 15. 5. 44 *FC* 27. 7. 44 *N* 11. 7. 44, *N* 23. 8. 44 *N* 2. 9. 44	— — 144 ff.
1749 Juni	Roth ersetzt die grüne Wandmalerei »zwischen den Bilderrahmen« durch rote »Damast«-Malerei, »angefangen 9. VI., fertig 8. VII. 1749«	HKP 28. 5. 49 *Spielberger*, Bd. 6, 9. 6. 49	— —

ZEITTAFEL IX

SPIEGELKABINETT

1736 Herbst	Das Cabinet wird »gewölbt«	*N* 18. 9. 36	75
Dez.	Riß zur Ausstattung von Byß	*Byß* 30. 12. 36	—
1740 Jan.	Neue Anweisungen zur Ausstattung: Plafond »mit seinen Spiegeln« soll bunten od. vergoldeten Schmuck auf blauem Grund erhalten, Türen und Lambris auf weißem Grund Malereien, Zieraten »oder auch auf blau lasiert«; Wände »mit neuerfundenem Zeug« u. furnierter Täfelung; die Füllungen »könnten auf die newe Glas-Invention eingericht« werden; *FC* will sich darüber mit dem Künstler »explizieren«	1740, fol. 1—8	—
Juli	*FC* faßt Beschluß »im Beisein« von Bossi und Auvera: das »Spiegelkabinett« in der Idee vorhanden. Riß zum Plafond von Bossi. Für die Wände wird »Modell« verlangt: Spiegelwerk Lapislazuliblau mit gold; H i n t e r glasmalerei; Fassung der Spiegelränder: Stuckzierat; Lambris und Türen »mit Spiegelfüllungen« usw. Kamin schwarz. Marmor	1740, fol. 33 ff.	—
Aug.	Erste Rückwand wird gemacht. Das »Glasmodell« ist in Arbeit	*N* 24. 8. 40	107
1741 Jan.	Bossi arbeitet eigenhändig am Plafond. Bossi u. Auvera »studieren fleißig daran«. Ein Teil der Gläser geschnitten. Die »Zeichnung der anderen halben Rückwand wird fertig«	*N* 8. 1. 41	112
Febr.	Alle Spiegel zu Plafond und Gesims vorhanden. Bossi m. d. Seinigen hofft nach Ostern fertig zu werden	*N* 15. 2. 41 *N* 1. 3. 41	115 117
Mai	Bossi legt letzte (eigene) Hand an die Decke. Mittelspiegel des Plafonds, gesprungen, wird ersetzt	*N* 21. 5. 41 *N* 28. 5. 41 *N* 4. 6. 41	118, 121f.
Juli	Gerüste kommen aus dem Raum; Einteilung soll an die Wände gezeichnet werden	*N* 9. 7. 41	124
1742	Verrechnung der großen Spiegellieferung	1742, fol. 71—78	—
1742—45	Hinterglasmalerei (W. Auvera 1740, 41, 45 bezahlt für Risse, Zeichnungsdiäten, Zeichnerlohn; 1742 (1015 fl.), 43 (1522 fl.), 44 (996 fl.) für »Glasarbeit«, gleichzeitig für Malerei A. J. Högler, Thalhofer, Gg. A. Urlaub (1742—4), 43 Gg. Seb. Urlaub, 44 Gg. Christ. Urlaub)	Baurechngn.	—
1744 Anf.	Pirot arbeitet a. d. Möbelbezügen	*N* 1. 3. 44	136
Juli	Anordnung über die »schönen neuen« Schlösser	Monita 27. 7. 44	—
Sept.	Stuckfassung der Glasränder anbefohlen	*FC* 11. 9. 44	—
1745 Mai	Stuckatoren fertig; die »hölzernen Zieraten um die Spiegel« werden angerichtet (aparte zu vergolden mit den Zieraten a. d. Türen)	*N* 23. 5. 45 *N* 30. 5. 45	164 f.
Sommer	»Spiegeltische« genannt	*FC* 22. 6. 45 Mattern 7. 10. 45	— —
Aug.	Vergoldung in voller Arbeit	*N* 5. 8. 45	166
Okt.	Vergoldung der Türen als Letztes in Arbeit	*N* 24. 10. 45 *N* 30. 10. 45	168 168

ZEITTAFEL X

DIE NÖRDLICHEN PARADEZIMMER (NEUE ZIMMER, WEISSE ZIMMER)

		Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1744 Anf.	»Etliche Stuccador« arbeiten am »letzten Eckzimmer gegen den Rennweg«; die Schreiner an den Fensterrahmen und am Fußbodenholz	*N* 19. 1. 44	134
Juli	*N*: »Specification« der Supraporten (Zahl- und Maßangabe); Bossi wird demnächst in den Neuen Zimmern anfangen. — Erste Anweisungen *FC*'s für die Ausstattung der »Neuen Paradezimmer«: die 3 ersten Zimmer weiß und gold, Cabinet blausilbern (dafür »Riß« befohlen), die ordinari Zimmer so einfach als möglich	1744, fol. 39 *N* 3./11. 7. 44 Monita 27. 7. 44	— 144
Herbst	Bossi arbeitet an den Supraporten; *FC*: Fassung der Lambris und Fensterspalleten ebenfalls aus Stuck; Blindböden sollen gelegt werden	*N* 2. 9. 44 *N* 3. 10. 44 *FC* 11. 9. 44	146 f. —
1745 März	Supraporten fertig, Bossi arbeitet an den Trumeaux. Fertige Schreinerarbeit steht in der Nordblockmezzane, bis Bossi fertig ist	*N* 21. 3. 45 *N* 27. 3. 45	158 160
April	Anordnung *FC*'s: aus Ersparnisgründen Lambris »von Gips an den Einfaß« in Holzfarbe, nur die 3 ersten Zimmer sollen sich auszeichnen	*FC* 2. 4. 45	—
Mai	*FC* wünscht äußerste Beschleunigung, Wohnbarmachung der Zimmer bis Herbst; Lambris der ersten 3 Zimmer in Holz, weiß und gold, in den übrigen Holzfarbe; Möblierung mit allen Mitteln zu betreiben. Die Stuckatorarbeit ist vollendet	*FC* 18. 5. 45 *N* 23./30. 5. 45	— 164 f.
Juni	Fußböden werden gelegt. Erneutes Drängen *FC*'s: u. a. Tapeten und Möbel vom Schloß sollen verwendet werden. *N* hofft in einigen Wochen die Zimmer bewohnbar zu haben	*FC* 22. 6. 45 *N* 16. 6. 45 *N* 27. 6. 45	— 165
Aug.	Pirot mit dem Aufmachen der Tapeten beschäftigt; man »schließt mit der Schlosserei«	*N* 5. 8. 45	166
Okt.	Braunanstreichung und Vergoldung der Täfelungen im Gange. Bossi stuckiert an den Fensterspalleten	*N* 24./30. 10. 45	167 f.
1746 März	ist von Spiegelwerk die Rede, das Bossi zu seiner Stuckatorarbeit nötig habe (Raum 44)	*N* 18. 3. 46	—
Juni	Mit der Stuckierung der Fensterspalleten wird fortgefahren, Vergoldung im 2. Alexanderzimmer begonnen. *FC* befiehlt das Cabinet u. d. ersten Zimmer während des Sommers weißzuplanieren, »damit es künftiges Jahr in Angriff genommen werden kann«, Plafond soll weiß bleiben	*N* 12. 6. 46 *FC* 14. 6. 46	171 —
1750 Frühj.	Beginn der »Perfectionierungsarbeit« der 4 »Neuen Staatszimmer« (Raum 41—44): Alexandertapeten aus d. Ingelheim-Zimmern hierhergebracht. Anticamera wird weißplaniert, ihre (halbfertige) Vergoldung vollendet 19. 4. 50	*Spielberger* Bd. 6, März 1750	
1750 Sommer	Vergoldung für die Räume 42—44 wird vergeben. Füllungen von Bildhauerarbeit für das Neue Audienzzimmer W. Auvera bezahlt	HKP 26. 6. 50 Baurechng.	
1751 Juli	Das Neue Audienzzimmer vollendet. An Oegg 1751 emaillierte Wandleuchter bezahlt	*Spielb.* Bd. 6, März 1750, Baurchg. 1751	
Dez.	Cabinet und Schlafzimmer (Raum 44) vollendet	*Spielb.* Bd. 6, März 1750	
1763—64	Napoleonzimmer neu ausgestattet (vollendet)	Baurchngn. 1763/64 HKP 12. 7. 64	
1765	Vergoldung des Napoleonzimmers	Baurchng. 1765	
1766	Souperzimmer ausgestattet	Baurchng. 1766	
1767	Teezimmer ausgestattet. Vergoldung des Souper- u. d. Teezimmers (für d. Teezimmer noch 1771 Vergoldarbeit bezahlt)	Baurchng. 1767, 1771	
1769	Stuckierung des Grünlackierten Zimmers (Akkord im Mai). Beginn der Grünlackierung	Baurchng. 1769 HKP 31. 5. 69	
1770	Beginn der Vergoldung des Grünlackierten Zimmers, Malereien	Baurchng. 1770	
1771	Lambrisfüllungen, Decke, farbige Fassung an den Spiegelrahmen. Vergoldung vollendet	Baurchng. 1771	
1772 April	Einkauf von ostindischem Holz für d. Fußboden, dessen Modell nach Bamberg geliefert (Akkord mit Herrmann 3. 5. 72) Kronleuchter; Schleifung des Lackes begonnen	Baurchng. 1772–73	
1773	Fußboden wird geliefert (Mai) und gelegt (Juni)	Baurchng. 1773	
1774	Letzte Zahlungen für die Möblierung des Grünlackierten Zimmers	Baurchng. 1774	

ZEITTAFEL XI

WEISSER SAAL

		Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1730 ff.	In den dreißiger Jahren verlangt *FC* »Gedanken und Riß« zur Salle des Gardes von Hildebrandt	1737, fol. 101	—
1742 Mai	Gewölbe vollendet (Gerüst bleibt bis z. Voll. d. Treppenhausgewölbes)	*N* 28. 4. 42	129
1744 Jan.	Die Wandlisenen zu halber Höhe hinaufgemauert	*N* 19. 1. 44	134
März	*N* »schickt sich zur Arbeit« in der Salle des Gardes als »künftigen Speiszimmer«, Bossi arbeitet an Kapitellen, gießt Zieraten in Gips	*N* 1. 3. 44	136
April	Mittelrosette am Gewölbe fertig, Stuckatur »ober dem Gesims mit Kohle vorgezeichnet und begonnen	*N* 5. 4. 44	139
Juli	Bossi in 14 Tagen »von oben her« fertig; oberes Hauptgerüst wird weggenommen; Stuckatoren haben an den Lisenen begonnen; Marmorfassung d. Türen begonnen, 2 Marmorkamine eingemauert	*N* 3./11. 7. 44	144
August	Die Kamine werden durch größere ersetzt; Stuckaufsätze darüber sollen entworfen und ausgeführt werden	*N* 23. 8. 44	146
Sept.	Bossi arbeitet an den Kaminaufsätzen	*N* 2. 9. 44	146
Okt.	Stuckatorarbeit fertig (»wohl und schön geraten«) bis auf 5 »Schild« über den Türen	*N* 3./18. 10. 44	147 150
Dez.	Die Basreliefs über den Kaminen (siehe Anm. 363) noch nicht gemacht, alle Stuckaufsätze über den Türen fertig	*N* 20. 12. 44	151
1745 März	Fertige Schreinerarbeit steht im Nordblockmezzanin bereit	*N* 27. 3. 45	160
April	Blindboden wird gelegt	*N* 11. 4. 45	163
Mai	*FC* befiehlt den »Boden« zu legen	Monita 18. 5. 45	—
Juni	Mit Schreinerarbeit alles fertig u. »geschlossen«. Von Wien gekommene Kronleuchter werden aufgehängt (Salle des Gardes zum Sommerspeissaal und gegebenenfalls zum Ballsaal für die im Herbst erwarteten Besuche bestimmt)	*N* 16. 6. 45 *N* 27. 6. 45 *FC* 18. 5. 45 *FC* 22. 6. 45	165 f. — —
1753 Ende	»Neue Öfen im Weißen Saal«	*Spielb.* Bd. 5, Reg.	
1769	Neuer Ofen: Modell von Mat. Bossi u. Schlecht, Ausführung von Ant. Oegg. Zierat von Mat. Bossi	Baurchng. 1769,1770 HKP 1769	

ZEITTAFEL XII

TREPPENHAUS UND VESTIBÜL

1730 Frühj.	Stiegenhausplanung wieder aufgegriffen	*N* 2. 4. 30	6 f.
Juli	Hauptstiege wird zurückgestellt	*FC* 29. 7. 30	—
1730—33	ist von Rissen der Stiege nach Hildebrandts Wünschen die Rede;	*N* 17. 12. 30 u. a. O.	19
	FC verlangt von Hildebrandt »Gedanken und Riß wegen Verzierung und Gewölb und Mahlung der Hauptstiege«	1737, fol. 101 (zu spät dat.)	—
1735	Die große Gemäldeplanung sieht 5 »Stück« am Plafond vor; *FC* verlangt andere Einteilung	II. fol. 130 f. *FC* 8. 3. 35	— —
März	Hauptstiegenrisse gehen an Hildebrandt	*N* 16.3.35 *N* 25.3.35	60, 62
1737 Frühj.	Beginn des Treppenhausbaues u. d. Stiege	*N* 17. 3. 37 *N* 17.4.37	86, 87
Febr.	*FC* wünscht Skizzen des Byß zum Plafond	*FC* 8. 2. 37	—
1738 Aug.-Sept.	Mauern des Treppenhauses gegen den Weißen Saal wachsen auf; vor Winter soll Hauptstiege unter Dach sein; Dez. Zimmerleute darüber	*N* 31. 8. 38 *N* 28. 9. 38	93 f. 94
1740 Dez. bis 1741, Sommer:	Gewölbe des Treppenbaues in Arbeit	*N* 18.12.40 *N* 1.3.41	111, 116
1742 April	Deckengewölbe soll angefangen werden, Stiege auf d. Ostseite fertig unterwölbt	*N* 21. 5. 41 *N* 28. 4. 42	119 129
1743 Mai	Am Hauptgesims des Raumes wird gearbeitet: Gewölbe also fertig	*N* 26. 5. 43	133
1744 März	Steinhauer arbeiten Treppen und »Dazugehöriges«	*N* 1. 3. 44	136
April	Die eine Treppe »ganz hinaufgelegt«; von der anderen liegen drei Treppen	*N* 5. 4. 44	139
Juli	*FC* betreibt stark den Ausbau von Vestibül und Hauptstiege: Hauptstiege soll »solide und ohne viel Zierat« gemacht werden; »mit denen Bildhauern an d. Hauptst. u. d. Vestibül mit denen Hermes u. Quadratur in den Plafond . . . sich zu machen«	*FC* 27. 7. 44	—
Okt.	Gerüst fertig: »allda mit den Bossi anfangen werden«	*N* 18. 10. 44	149
Dez.	Stiege »gangbar« fertig; vom Stuckator darüber noch nichts angefangen	*N* 20. 12. 44	151
1744—45	dat. die Risse des Auvera	siehe Anm. 372	

		Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1745	*FC* erwartet Gäste zur Kaiserwahl: »einsweilige Ordnung« mit Macht betrieben		
Mai	Bildhauer sollen »die Füllungen und Verzierungen« machen; Vestibül und Einfahrt sollen mit Platten belegt, zwischen Säulen und Pfeilern »Vortreppen« gesetzt werden; »Hermes u. Stuckatur soll möglichst noch vor Herbst besorgt werden«;	*FC* 12./18. 5. 45	—
Juni	»Inner 3 Wochen . . . die Hauptstiege wird aufgeräumt sein«	*N* 16. 6. 45	165
	FC: der ganze Stiegenplatz u. alle Gänge mit Platten zu belegen; Laternen wenigstens zur »Notdurft« anzubringen	*FC* 22. 6. 45	—
	»Inner 3 Wochen werden . . . in die einsweilige Ordnung kommen«	*N* 27. 6. 45	166
1745—46	Hauptzahlungen an W. Auvera für Bildhauerarbeit	Baurchngn.	—
1745	Zahlungen an Ferd. Tietz	Baurchng.	—
auf 1745	weist Zahlung »für angefangene, aber noch nicht ausgemachte Bildhauerarbeit an der Hauptstiegen an Auvera«	Baurchng. 1754	—
1745	Schmiedegitter (Oegg) für die 3 Haupteinfahrtstore am Vestibül geplant	siehe Anm. 383, 384	
1746	Oegg hat die Einfahrtstorgitter begonnen	siehe Anm. 383, 384	
1746	Bossi beginnt die Stuckaturarbeit (bricht beim Tode *FC*'s ab)	Baurchng. siehe Anm. 367	
1748 Febr.	Ingelheim werden Überschläge und Marmorgipsproben vorgelegt . . . keine Resolution erfolgt, jedoch die Balustern (schon in voriger Regierung meist fertig) eingestellt		*Spielberger:* Bd. 6, 2. 10. 48
um 1748	Neuer Entwurf des W. Auvera für den Bogenschluß am Umkehrungspodest	siehe Anm. 391	
1749	Gleich nach Regierungsantritt befiehlt Greiffenklau, die im Vestibül noch rauhen Statuen auszuhauen		Bd. 6, Anf. Grf.
1749—53	Zahlungen an W. Auvera	Baurchngn.	
1749 Juli	Kontrakt mit Oegg über d. Haupteinfahrtstore	HKP 1749 s. Anm. 398	
1750	Ablieferung der Haupteinfahrtstore	Baurchng.	
1752 April	Tiepolos Entwurf für den Plafond vom Bischof angesehen	siehe Anm. 416	Bd. 3, 21. 4. 52
Juni	»Entschluß« Greiffenklaus, d. Plafond malen zu lassen	HKP 30. 6. 52	
Juli	Akkord mit Tiepolo		Bd. 5, Reg.
auf 1753	weisen Zahlungen von 1761/62 an Auvera »für die schon vor 8 oder 9 Jahren verfertigte Bildhauerarbeit in der Hauptstiegen und Vestibulo«	Baurchngn. 1754—61	
1753	Die 4 Eckstücke am Plafond Bossi bezahlt	Baurchng.	
Nov.	Tiepolo »fertig, gehet ab«		Bd. 5, Reg.
1763 Nov.	Seinsheim nimmt die völlige Ausstattung in Angriff: Akkord »mit dem Stuckator Bossi« über Gipsfigurenausstattung. Wegen geringer Dauerhaftigkeit dieses Materials Bildhauerarbeit gewünscht (Tietz)	Belege u. Einzelheiten siehe Anm. 431	
1764 Febr.	Oegg schlägt eisengegossene Brüstung mit Schmiedezieraten vor	Belege u. Einzelheiten siehe Anm. 431	
April	Hofkammer will Schmiedearbeit	,,	
Mai	Probstück von Oegg in Arbeit	,,	
Sept.	Probstück von Oegg vorgewiesen; Bittbrief Oeggs an Seinsheim	,,	
Dez.	Gitterbrüstung-Planung fällt	,,	
1764	Lodovico Bossi aus Stuttgart berufen	HKP 1764	
1765	beginnt L. Bossi die Stuckierung des Treppenhauses; ab Herbst Vestibül	siehe Anm. 433	
Nov.	Plafond des Vestibüls von Ermeltraut	HKP 1765	
	Bildhauerzieraten von D. Köhler verrechnet	Baurchng.	
1765—66	Mauerrarbeit (darunter »Stiegen versetzen«)	Baurchng.	
1766 Aug.	L. Bossi zurück nach Stuttgart	Baur. u. HKP 1766	
Sept.	L. Bossis Leute reisen ab	HKP 1766	
1767—70	Zahlungen an P. Wagner für »Zieraten, Palunster, Postementer«	Baurchngn.	
1767	Marmorne Balusterbrüstung beschlossen	HKP 1767 u. 21. 6. 68	
1768	Balustern werden eingegossen	Baurchng.	
1768—70	Gewöhnliche Steinhauerarbeit an Balustern, Postamentern, Gesimsern verrechnet	Baurchngn.	
1770	»Setzung deren Balustern . . . oben um die Hauptstiege« zu beschleunigen	HKP 1770	
1771	Erste Zahlung an P. Wagner für figürlichen Schmuck der Hauptstiege	Baurchng.	
1772 Anf.	Mat. Bossi: »Zieraten« an der Hauptstiege (Schachtwände?), demnach endgültige Zusetzung der Bögen (?)	HKP 1772 Baurchng.	
1774 März-Apr.	Mat. Bossi arbeitet am Kronleuchter	HKP u. Baurchngn.	
1774—76	Lieferungen von weißem Marmor an P. Wagner	Baurchngn.	
1775—76	P. Wagner sucht selbst in Heiligenthal Marmorblöcke aus; 1 Modell bez.	Baurchngn.	
1776	P. Wagner hat die Figurenplastik beendet	Lempertz, S. 75	

ZEITTAFEL XIII

GARTENSAAL

		Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1730—31	SE 294 zeigt noch 8 freistehende Säulen; Hildebrandts Plan SE 302 erstmals 12 Säulen, jedoch in rein elliptischer Grundrißanordnung; in d. 30er Jahren verlangt *FC* »Gedanken u. Riß« von Hildebrandt zur Sala Terrena	1737, fol. 101	—
1740 Okt.	*N* bespricht die Lieferung der von *FC* gewünschten Marmorsäulen mit Marmorbruchbesitzern in Worms u. Mainz u. macht erste Ideenskizze der Farbenverteilung	*N* 21. 10. 40	108 f.
1741 Nov.	Gelbe u. rote Marmorsäulen sollen bezogen werden, künftiges Jahr soll gewölbt werden. Marmorstatuen als Schmuck vorgesehen	*N* 16. 11. 41 *FC* 21. 11. 41	126 —
1743 Mai	Säulen von Katzenellnbogen erwartet	*N* 26. 5. 43	133
1744 Anf.	Jan.: die rötl. Säulen stehen auf gelben »Schaften« bis auf zwei. März: alle Säulen stehen. Gewölbe einzuschalen begonnen. Das »curiose gewöhlm«.	*N* 19. 1. 44 *N* 1./4. 3. 44	134 136 ff.
April	Widerlager zum Gewölbe werden ausgemauert	*N* 15. 3. 44	
1745 Mai	Ungarischer Marmor genannt, zur »Incrustation« zu gebrauchen	*N* 5. 4. 44	139
Okt.	Fenstergitter Oeggs schon genannt und geplant	*N* 30. 5. 45	165
1749	Ausstattung von Greiffenklau energisch betrieben: schmiedeeiserne Fenstergitter geplant; Maler J. Zick für d. Plafond berufen (Herbst); Ant. Bossi beginnt die Stuckatur Herbst 1749	*N* 30. 10. 45 HKP 1749 Baurechng.	168
1750	Zick »continuiert« mit der Malerei u. vollendet d. Mittelplafond Sept. Die 12 Gemälde der Nebenkuppeln im Herbst geschaffen. Marmorierarbeit des Bossi (erst 1751 bezahlt)	*Spielberger* Bd. 3, 10. 4. 50; HKP 1750 Baurchng. 1751	
1751 Jan.	Kontrakt mit Oegg über das Beschlägwerk u. d. Türschlösser; Vollendung u. Bezahlung Mai-Sept. 1751 (Fenstergitter wohl nicht ausgeführt)	Admin. V 10517, fol. 477 Baurchngn. 1751—2	
März	Platten werden gelegt	*Spielberger* Bd. 5, Reg.	
1761 ff.	Zwei Figurengruppen von Bossi u. d. Postamente	HKP 1761 Baurchng. 1762	

ZEITTAFEL XIV

KAISERSAAL

1735	In der großen Gemäldeplanung hier 4 historische »Stücke« vorgesehen	II, fol. 130 ff.	—
1737 (vorher!)	*FC* verlangt von Hildebrandt »Gedanken und Riß« zum Großen Saal	1737, fol. 101	—
1737 Febr.	*FC* wünscht einen Riß von Byß zum Plafond	*FC* 8. 2. 37	—
1741 Mai	»Haubtsaal ist am Verbutzen«	*N* 28. 5. 41	120
Juli	»Bögen gesetzt«, Einschalung für die Gewölbe. Ein gedeckter Gang verbindet die südlichen mit den nördl. Paradezimmern	*N* 9. 7. 41	124
1742 April	»Alles Mauerwerk und Gewöhlm« fertig, »Gewöhlm gerist« kommt heraus	*N* 28. 4. 42	129
Herbst	Ant. Bossi und die 2 Maler, welche das Dessin für den Saal gemacht haben, zu *FC* gerufen	1742, fol. 58	—
1744 Okt.	Die Marmorteile der Haupttüren werden gesetzt. Gerüst kommt herein, im nächsten Frühjahr soll der Saal rauh beworfen werden	*N* 3. 10. 44	— 147
1746 Juni	Oegg hat das »gänzliche Beschläg« für den Hauptsaal »an denen Fenstern« fertiggestellt	*N* 12. 6. 46	171
1749 Mai	»Gerüst in den Großen Saal gemacht, selben auszufertigen«	*Spielb.* Bd. 6, 13. 5. 49	
Aug.	Bossi hat mit der Stuckatur begonnen, empfängt erste Zahlungen	Baurchng.	
Sommer	Visconti meldet sich	*Spielb.* Bd. 6, Ende 1749; HKP 9. 9. 49	
Okt.	Akkord mit Visconti	Admin. V 10517, fol. 467	
1750 Febr.	Kontrakt mit Bossi	HKP 1750, fol. 116	
Febr.	*N* bestellt Metallbasen der Säulen aus Nürnberg	HKP	
März	Visconti entlarvt und »dimittiert«, marschiert ab	*Spielb.* B. 6, Ende 1749	
Mai	Tiepolo in Aussicht genommen	HKP 1750, fol. 376	
Okt.	Mehling schließt in Venedig Vertrag mit Tiepolo	HKP 25. 1. 51	
Dez. 12.	Ankunft Tiepolos	*Spielb.* Bd. 3, 13. 12. 50	
1751 Jan.	Bestätigung des Vertrags mit Tiepolo	HKP 25. 1. 51	

		Beleg: Baus. 355	Lohm. II
1751 März	Erster Akkord mit Roth über die Vergoldung	Admin. V 10517, fol. 481	
April 17.	Tiepolos »angefangene Zeichnung« vom Bischof besichtigt	*Spielb.*Bd.3,17.4.51	
April 27.	Tiepolo hat angefangen »den Saal zu malen und durchzupauschen«	*Spielb.*ebda. 17.4.51	
Mai	Tiepolos Malerei »avanciert«	*Spielb.* ebda. 17. 4. 51	
Mai b.Okt.	Ausführung der Vergoldung durch Roth	*Spielb.*ebda. 8. 5. 51	
Juli	Kilianstag: Malerei am Plafond aufgedeckt	*Spielb.* ebda. 8. 7. 51	
Sept.	3 Supraporten an Domenico Tiepolo bezahlt Bischofsbildnisse über die Kamine von Lippold	HKP 1751, fol. 809	
Okt.	Roth fertig mit der Vergoldung	*Spielb.* Bd. 3, 8. 5. 51	
1751	Bossi erhält Bezahlungen für: »den Großen Saal mit Marmor- und Stuckaturarbeit«, »das Gewölbe bis an das Gesims«, »das Schönbornische Wappen« mit Zutaten	Baurchng.	
1752 Juni	Fresken Tiepolos beendet	HKP 30. 6. 52	
Juli	»Hauptsaal fertig«	*Spielberger*	
Okt.	Die Schlosserarbeit vergoldet Hofgürtler Joh. Burkard (approbiert Dez.)	HKP 10. 10. 52 HKP 4. 12. 52	
1752	Plattenlegen beginnt, auch »Legung deren gelben Frieser« Bossi erhält die Fensterspalleten bezahlt Roth erhält u. a. die »Vergoldung von 7 Fenstern« bezahlt Oegg für »Kaminzeug« bezahlt	Baurchng.	
1753	Plattenlegen Fortsetzung	Baurechng.	
Mai	»Hauptsaal fertig mit Platten«	*Spielb.*Bd.5, Reg.	
1754	Hauptsaal erstmals »Kaisersaal« genannt Auvera für Formstücke (Wappen und 4 Eckstücke) für die Kaminplatten bezahlt	Baurchng. Baurchng.	
1756	Oegg für die (gegossenen) Kaminplatten bezahlt	Baurechng.	

ZEITTAFEL XV

HOFGARTEN

		Belege und Einzelheiten siehe Anm.
I. Gestaltungsperiode 1720—25, JPF.		467
1720 ff.	Hofgärtner Paul Andreas Weidner	
1720, 25. Mai:	*N* unterbreitet Planung für Ost- und Südgarten	
1722	Welschs Gartenplanung (und Orangeriehaus), SE 331	
1723	Stand der Planung siehe Thesenblatt (Taf. 1, Abb. 17) und Kleiners Residenzvedute (Abb. 19)	
1724	Gartenriß mit Boffrand »resolviert«	
1725	Neben Weidner auch »Hofgärtner Ferd. Wilh. Loss« bezahlt	
II. Gestaltungsperiode 1729—44, FC.		468
1729 ff.	Hofgärtner Paul Andreas Weidner	
1729	Beginn von »Applanierung und Wendung« des Hofgartens und des Bezuges von Bäumen	
1730	Ostgarten: Parterre wird umgegraben, die Schenkel der Bastionsmauern werden gebaut (die Teile in der Mittelachse bleiben »ausgestellt«), SE 292 Südgarten: Planung der Anlage, die aber noch nicht verbeschieden wird; die Planung wird nach Wien gesandt	
1731	*N* erwartet Risse von Hildebrandt	
1732	Farbiger Gartenriß »mit Lusthäusern, Kaskaden und Fontänen« von W. Högler gezeichnet	
1734	Parterre »in schönem Stand«	
1735 ff.	2 Fontänen werden angelegt	
1737 (wohl schon früher):	Riß zum Garten und bes. für die Kaskaden verlangt *FC* von Hildebrandt	
1738 Anf.	Zimmerplatz soll verlegt werden, um für die wirkliche Anlage des Gartens freie Hand zu bekommen	
1738	*N* formuliert ausführliches Projekt für den Südgarten und seine Umbauung mit den Nebengebäuden; die Planung geht an Hildebrandt nach Wien	
1742—44	Die Baugerüste beim Ostgarten kommen weg, das Dachholz und der Zimmerplatz »müssen weichen« wegen der beabsichtigten Anlage	
1744	Das große Projekt für den Südgarten und dessen Umbauung muß wegen der Finanznot zurückgestellt werden	

		Belege und Einzelheiten siehe Anm.
III. Gestaltungsperiode 1751—54, Greiffenklau.		469
1751	Neuanlage des Südgartens beginnt (SE 335)	
1751, 12. Okt.:	Kontrakt über die Anlage des Südgartens mit dem neuen Hofgärtner Joh. Gg. Demeter	
Herbst:	2 Entwürfe für Berceaux von *N* (SE 336—7)	
1752, 9. Juni:	Entwurf für das neue Glashaus von *N* (SE 338)	
1754	Bei Greiffenklaus Tode der Südgarten wohl noch nicht vollendet	
IV. Gestaltungsperiode 1755—80, Seinsheim.		
1. Teil 1755—69 Hofgärtner Joh. Gg. Demeter		470
1755 ff.	Vollendung des Südgartens	
1756 ff.	Das neue Glashaus u. a.	
1759	Entwürfe und Modelle des Kurbayrischen Hofarchitekten François Cuvilliés d. Ae. für die Gelände- und Schmuckbauten des Ostgartens (Plan für die Umgestaltung des Hofgartens von ihm angekündigt)	
1761	Figuren von Antonio Bossi in das neue Glashaus	
1761 ff.	Bedeutende Ausgaben für Gartenarbeit. »Neuerliche Anlegung« des Ostgartens. Vergrößerung des Gartens »gegen Süden«	
1764	Neues Gartenmodell	
1765	Zahlungen für Steine, Mauerarbeit u. a. an dem »Cascad« und an der Fontäne	
1766	Gärtnerarbeit im »Oberen Garten«	
1767	Neue Planung für die Ostbastion von Fr. Ign. Mich. Neumann (SE 339)	
1769, 24. Dez.:	Demeter †	
2. Teil 1770—80 Hofgärtner Joh. Prokop Mayer		470
1770	Seit Februar der neue Hofgärtner bezahlt	
1770	Gartenmodell (beteiligt P. Wagner, Schlecht)	
1770 ff.	Ausführungsarbeiten an der Kaskadenmauer und den Kaskadentreppen	
1771—80	P. Wagners Gartenplastiken	
1772	Sommerhaus auf dem Wall; Wasserquelle auf dem Galgenberg erbohrt	
1773	Reise Mayers nach Bayreuth	
1773—74	Mayers farbige Gartenentwürfe (SE 341—5)	
1773 ff.	Nischenarchitektur und Laubgänge ausgeführt	
1777	Der Kurbayrische Hofmaschinist in Wzbg	
1778	Ein Münchner Palier richtet den »Wassergang« ein	
1778—79	Neues Treibhaus	
Nach Seinsheim:		
1783	»Simple« Gartenmauer und Gitterwerkeinfassung als Abschluß des Südwestgartens von Erthal bestimmt	HKP 1783
1790	Südwestgarten als englische Anlage eingerichtet	
Anfang (Toskana) und Mitte des 19. Jahrhunderts Veränderungen des Gartens im englischen Geschmack		

QUELLEN

WÜRZBURG:

Kreisarchiv (jetzt Bayerisches Staatsarchiv Würzburg)

Bausachen fasc. XIV Nr. 355, »Akten der fürstl. Baukommission zu Würzburg 1720—46«, das weitaus wichtigste und reichste Aktenmaterial zur Geschichte der Residenz während der angegebenen Jahre, bes. die Briefe Neumanns aus Paris 1723 und den Briefwechsel Friedrich Carls mit Neumann, Byß u. a. enthaltend

Baurechnungen der Hochfürstl. Würzburgischen Neuen Residenz (1700—04 und) 1720—84, Rechnungen 39442 bis 39514

Hofkammerprotokolle, Würzburgische, 1719—84

Administrationsakten fasc. 19/V 338; fasc. 319/V 5345; V 10064; V 10516–10518; fasc. 702/V 15998–16000; fasc. 551/V 12267

Briefwechsel des Johann Philipp Franz mit Lothar Franz und Friedrich Carl von Schönborn

Gebrechenamtsprotokoll 100

»Rösnerbücher« Nr. 214 (Lit. E) und 1284 (Lit. D)

Domkapitelprotokolle 1723

Miscellanea Nr. 119 und 6060

Stadtarchiv

Ratsprotokolle 1713, 1730, 1740, 1743, 1745, 1746, 1752, 1764, 1765, 1767

Akt 1107

Dompfarrarchiv

Ausrufbuch (Proclamations-Libell) 1705, 1721, 1722, 1725, 1738, 1740—1744, 1747, 1749, 1754, 1759, 1767, 1771

Juliusspitalarchiv

Akten Nr. 3915

Literalien Nr. 3826 und 8536

Historischer Verein für Unterfranken und Aschaffenburg

Hoffourier Anton Glaser, Unterschiedtliche begebenheiten undt observantien, 2 Bde., Manuskript fol. 30 a.

Hoffourier Johann Christoph Spielberger, Unterschiedliche Begebenheiten und Vorfälle des Hochfürstl. Wirzburgischen Hofs, 4 Bde., Manuskript qu. 176 a–d

Universitätsbibliothek

C. G. Scharold, Materialien zur fränkisch-würzburgischen Kunstgeschichte, Manuskripte, Signatur: M. ch. f. 636

Schloßverwaltung

Meubel-Inventarium von 1831 Inventarien des K. Schlosses Wzbg von 1829 und 1874

WIESENTHEID:

Gräflich Schönbornsches Familienarchiv

Briefwechsel des Lothar Franz mit Rudolph Franz Erwein 1718—20

Briefwechsel des Lothar Franz mit Johann Philipp Franz 1719—24

Briefwechsel des Lothar Franz mit Friedrich Carl 1720—24

Briefwechsel des Lothar Franz mit Herrn von Erthal 1720

Briefwechsel des Lothar Franz mit Boffrand 1724-28

Briefwechsel des Lothar Franz mit Neumann 1725

Briefwechsel des Johann Philipp Franz mit Friedrich Carl 1719—20

Briefwechsel des Johann Philipp Franz mit Rudolph Franz Erwein 1719—20

Briefwechsel des Rudolph Franz Erwein mit Friedrich Carl 1719—20, 1733

WIEN:

Gräflich Schönbornsches Familienarchiv

Briefwechsel des Friedrich Carl mit Hildebrandt, Nr. 125, 126

Briefwechsel des Friedrich Carl mit Johann Philipp Franz, fasz. 25 Nr. 14, 17

Akademie der bildenden Künste

Verzeichnis der Schüler 1730—33 Nr. 1a/31.

MÜNCHEN:

Kriegsarchiv

Würzburger Fortifikationsbaurechnungen

BAMBERG:

Kreisarchiv (jetzt Bayerisches Staatsarchiv Bamberg)

Hofkammerzahlamtsrechnung 1738 (Rep. 41)

G. A. Resch, Die k. Residenz zu Bamberg, Manuskript (Sign.: MS. I. 15; Rep. 105)

STUTTGART:

Staatsarchiv

Oberhofmarschallamtsregistratur: Akten über das Lehrverhältnis des J. V. Sonnenschein bei Lodovico Bossi 1762—66

Residenzbaukassa-Notabilienbuch (1762—65)

Schloßbaukassenrechnungen 1771/2

ÄLTERE LITERATUR

BIS ETWA 1860

Blainville, des Herrn von, Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz, besonders aber durch Italien, ins Deutsche übersetzt von Joh. Tobias Köhler, Lemgo 1764, 1. Bd.

Bönnicke Christian, Grundriß einer Geschichte der Universität Würtzburg, Wzbg 1782/88

Boffrand, Germain, Oeuvres d'Architecture . . ., Paris 1753

Erbacher, Beschreibung des Sehens- und Merkwürdigsten in und um Würzburg, Wzbg 1824

Gropp Ignatius, Würzburgische Chronik, II. Bd. Wzbg 1750

Heffner und *Reuß*, Würzburg und seine Umgebungen, Wzbg 1852

Jäck Joachim Heinrich, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs, Erster Teil Erlangen 1821, Zweiter Teil Bamberg 1825

Jäck Joachim Heinrich, Zweites Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs, Bambg. 1843

May Jakob, Beschreibung und Geschichte der K. Schlösser und Lustgärten im Untermainkreise, Wzbg 1830

Mayer Johann Prokopius, Pomona Franconica I—III, Nürnberg 1776—1801

Nagler G. K., Neues allgemeines Künstlerlexicon, München 1835—52

Neue Fränkische Chronik, I—IV Wzbg 1806—1809 hrsg. v. *Bonaventura Andres*, V—VI Wzbg 1810—11 fortgesetzt von *Joseph Anton Oegg*

Neumann Balth., Die Lieb zur Zierd des Hauß GOTTES Wzbg 1745

Niedermayer Andreas, Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg, Wzbg und Frankfurt a. M. 1860

Penther Joh. Friedr., Ausführl. Anleitung zur Bürgerlichen Baukunst . . . ., Augsburg 1744—46

Scharold C. G., Würzburg und die umliegende Gegend, Wzbg 1805

Scharold C. G., Beyträge zur älteren und neueren Chronik von Würzburg, 1. Bd. Wzbg 1821

Scharold C. G., Würzburg und seine Umgebungen, Wzbg 1836

Steingruber Jean David, Architectonisches Alphabet, Schwabach 1773

Sturm Leonh. Christoph, Ausführliche Anleitung zu der gantzen Civil-Baukunst (nach *Daviler*), Amsterdam 1699 (Augsburg 1725, 1747)

Verzeichniss der Bücher, Kupferstiche und Handzeichnungen aus der Verlassenschaft des fürstl. Würzburg. Herrn Artillerie-Obersten und berühmten Architekten Franz Michael Ignaz von Neumann, welche zu Würzburg im Gasthofe zum Eichhorn den 18ten Junius und folgende Tage 1804 . . öffentlich versteigert werden. Würzburg, gedruckt bey den Gebrüdern Stahel. (Universitätsbibliothek Wzbg Rp. XIV, 69)

Würzburger gelehrte Anzeigen, 70. Stück, 1. Sept. 1792

Würzburgische Hof- und *Staatskalender*

NEUERE LITERATUR

SEIT ETWA 1860

Abert Jos. Friedr., Die Jugendzeit der Bischöfe Johann Philipp Franz und Friedrich Karl von Schönborn, Frankenland I, Wzbg 1914

Amrhein Aug., Beiträge zur Baugeschichte des Wzbgr Domes, Kunst und Wissenschaft, Beilage z. Fränk. Volksblatt, Wzbg 1908

Baer C. H., Deutsche Wohn- und Festräume aus 6 Jahrhunderten, Bauformenbibliothek VI, Stuttgart 1912

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens XXI (Altenburg), Jena 1895

Biermann Georg, Deutsches Barock und Rokoko I, II, Lpzg. 1914

Boll Walter, Balthasar Neumann und die Vorgeschichte des Wzbgr Residenzbaues, Frankenland VIII, Wzbg 1921

Boll Walter, Die Schönbornkapelle am Wzbgr Dom, Diss. Wzbg 1921 Manuskript

Bonner Jahrbücher XCIX 1896, C 1896

Brand Bernhard, Führer durch das Residenzschloß zu Würzburg, Wzbg 1907

Brinckmann A. E., Barockskulptur, Handbuch der Kunstwissenschaft, Neubabelsberg 1917—21

Brinckmann A. E., Baukunst des 17. und 18. Jhdts. in den romanischen Ländern, Handbuch der Kunstwissenschaft, Neubabelsberg 1916 ff.

Brüning Adolf, Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance, Monographien des Kunstgewerbes III, Lpzg. o. J.

Burlington Fine Arts Club, Exhibition of chases . . and iron work . . . London 1900

Chroust Anton, Das Großherzogtum Würzburg 1806—1814, Neujahrsblätter hrsg. v. d. Gesellsch. f. fränk. Geschichte VIII, Wzbg 1913

Dehio Georg, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler I Mitteldeutschland, 2. Aufl., Berlin 1914

Diehl Robert, Balthasar Esterbauer, Diss. Frankfurt a.M. 1920, Manuskript

Dreger Moritz, Über Johann Lucas von Hildebrandt, Kunst und Kunsthandwerk X, Wien 1907

Eckert Georg, Balth. Neumann und die Wzbgr Residenzpläne, Studien z. dtsch. Kunstgesch. 203, Straßburg 1917

Eckert Gg., Balth. Neumann und die Würzburger Residenz, Repertorium f. Kunstwissenschaft 1921

Eckert Gg., Das Würzburger Residenzmuseum und die Balthasar Neumann-Ausstellung, Zentralblatt der Bauverwaltg. XLI Nr. 65, Berlin 13. VIII. 1921

Feulner Adolf, Beiträge zu Tiepolos Tätigkeit in Wzbg, Monatshefte f. Kunstwissenschaft VIII, Lpzg. 1915

Feulner Adolf, Die Zick, Deutsche Maler des 18. Jhdts., München 1920

Frankl Paul, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig u. Berlin 1914
Fuchs Willy B., Die Abteikirche von Neresheim und die Kunst Balth. Neumanns, Diss. Te. H. Stuttgart 1914
Fugger E. von, Die Seinsheims und ihre Zeit, München 1893
Führer durch das Fränkische Luitpoldmuseum in Wzbg. 1913
Gazette des Beaux-Arts 1902, II. Bd., Paris 1902
Göbel H., Würzburg und Fulda, Cicerone XII, Leipzig 1920
Göbel H., Jan Francis van den Hecke, Cicerone XIV, Leipzig 1922
Göbl S., Der Hofbaudirektor des Großherzogs Ferdinand von Wzbg, Fränkische Chronik (Beilage zum »Wzbger Journal«) 1900, Nr. 35—37
Göbl S., Würzburg, ein kulturhistorisches Städtebild, 8. Aufl. Wzbg 1910
Götz-Günther Lilli, Antonio Petrini, Diss. Frankfurt a. M. 1921, Manuskript
Grimschitz Bruno, Joh. Lucas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahr 1725, Wien (vor dem Erscheinen)
Guby Rudolf, Melchior Hefele, Monatsblätter des Wiener Altertumsvereins XII, 1918
Gurlitt Cornelius, Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus, II, 2 Deutschland, Stuttgart 1888
Gurlitt Cornelius, Vom Würzburger Schloß, Velhagen und Klasings Monatshefte XII, 12 (August 1898)
Gurlitt Cornelius, Würzburg, Historische Städtebilder II, Berlin 1902
Habicht V. C., Johannes Zicks Tätigkeit in der Sala terrena in Würzburg, Monatshefte f. KunstwissenschaftV, Leipzig 1912
Habicht V. C., Die Herkunft der Kenntnisse Neumanns auf dem Gebiete der Zivilbaukunst, Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX, Leipzig 1916
Haller Max, Geschichte von Schloßhof, Wien 1903
Hartmann C. O., Das Souper-, Tee- und Spielzimmer im K. Residenzschloß zu Würzburg, Süddeutsche Bauzeitg. X, München 1900
Hertz Carmen, B. Neumanns Schloßanlage zu Werneck, Diss. Wzbg 1917
Hirsch Fritz, Das Schloß zu Bruchsal, Heidelberg 1910
Hirsch Fritz, Das sog. Skizzenbuch Balth. Neumanns, Beiheft VIII der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Heidelberg 1912
Hundert Jahre bayerisch, ein Festbuch hrsg. . . . von der Stadt Würzburg, Wzbg 1914
Jäger Joh., Die Klosterkirche zu Ebrach, Wzbg 1903
Kabdebo H., Matthäus Donner und die Geschichte der . . . Akademie, Wien 1880
Kahn Max, Die Stadtansicht von Würzburg im Wandel der Jahrhunderte, Neujahrsblätter hrsg. v. d. Gesellschaft f. fränk. Geschichte XII, München u. Leipzig 1918
Karch Gg., Die K. Residenz und der Hofgarten zu Würzburg nach ihrem mythisch-philosophischen Charakter, dem Platonischen Kosmos, im Zusammenhang erklärt... Wzbg 1869
Katalog der Gemäldesammlung des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin (Beschr. Verzeichnis, 8. Aufl.) 1921
Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M., I, 1900
Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums zu München, 1908
Katalog der gräfl. Schönbornschen Gemäldesammlung zu Pommersfelden 1894
Katalog der Gemäldegalerie Schleißheim, München 1905
Katalog der Gemäldegalerie im Museum der bild. Künste zu Stuttgart (Verzeichnis), 1917
Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen des Kunstgeschichtlichen Museums der Universität Wzbg, 1914
Katalog der Gemäldegalerie im Schlosse zu Würzburg, München 1902
Kataloge der Sammlungen des Histor. Vereins für Unterfr. u. Aschaffbg. zu Würzburg I—III, 1856—64
Keil Herm., Mainzer Ornamentik, Beiträge z. Kunstgesch. Hessens . . . II, Marburg 1918
Keller Ph. Jos., Balthasar Neumann, Wzbg 1896
Kortüm, Die Bautätigkeit des kurfürstlichen Statthalters Philipp Wilhelm von Boineburg in Erfurt, Denkmalpflege III 1901
Kunstdenkmäler Bayerns, III: Unterfranken und Aschaffenburg:
Heft 3, Bez.-Amt Wzbg
Heft 7, Bez.-Amt Marktheidenfeld
Heft 8, Bez.-Amt Gerolzhofen
Heft 9, Bez.-Amt Lohr
Heft 12, Stadt Würzburg, bearb. v. *Felix Mader*, 1915
Heft 17, Bez.-Amt Schweinfurt
Heft 18, Bez.-Amt Miltenberg
Kunstdenkmäler der Rheinprovinz,
IV, 1: Landkreis Köln, Düsseldorf 1897
V, 3: Stadt u. Kreis Bonn, Düsseldorf 1905
Kunsttopographie, Österreichische,
Bd. 1: Die Denkmale des pol. Bezirkes Krems, bearb. v. *H. Tietze*, Wien 1907
Bd. Heiligenkreuz, bearb. v. *Dagobert Frey*, Wien (vor dem Erscheinen)
Lechler G. Friedrich, Offizieller Führer durch das K. Schloß Würzburg, Wzbg 1914
Leitschuh Friedrich Frz., Würzburg, Berühmte Kunststätten 54, Leipzig 1911. Dazu: *Lockner G. H.*, Kritische Bemerkungen, Wzbg. 1912, und »Würzburg, ein Schlußwort an Herrn Prof. Dr. Leitschuh«, Wzbg 1912
Lempertz Heinrich G., Joh. Peter Alex. Wagner, Fürstbischöfl. Würzburgischer Hofbildhauer, Diss. München 1904
Lohmeyer Karl, Die Briefe Balth. Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723, Düsseldorf 1911
Lohmeyer Karl, Friedrich Joachim Stengel, Mittlgn. d. hist. Vereins f. d. Saargegend, Düsseldorf 1911
Lohmeyer Karl, Johannes Seiz, Heidelberg 1914
Lohmeyer Karl, Ehrenbreitstein, Zeitschrift d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XIII, 1919 Heft 1/2
Lohmeyer Karl, Balthasar Neumann und Kurtrier, Zeitschrift f. Heimatkunde von Coblenz I 1920, Heft 2
Lohmeyer Karl, Johann Lucas von Hildebrandt und das Mannheimer Schloß, Mannheimer Geschichtsblätter XXI, 1920 Heft 11/12
Lohmeyer Karl, Aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz, Die Brücke, Monatsschrift z. Heidelberger Tageblatt 1921 Nr. 3

Lohmeyer Karl, Die Briefe Balth. Neumanns an Friedrich Carl von Schönborn, Saarbrücken . . . 1922 (erschienen nach Abschluß unseres Manuskriptes)
Luthmer Ferdinand, Plastische Dekorationen im Palais Thurn und Taxis zu Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1890
Lützow Carl von, Geschichte der . . . . Akademie, Wien 1877
Maier Karl, Die K. Residenz zu Würzburg, Wzbg 1895
Marum Olga, Johann Jakob Vogel und sein Kreis, Diss. Frankfurt 1922, Manuskript
Mayer Manfred, Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses, München 1892
Meißner F. H., Tiepolo, Künstlermonographien XXII, Bielefeld und Leipzig 1897
Neeb Ernst, Johann Sebast. Barnabas Pfaff, Mainzer Zeitschr. II, 1907.
Neujahrsblatt des Kunstvereins Solothurn 1854: Leben und Wirken des Malers Johann Rudolf Byß
Pfeiffer B., Herzog Carl Eugen und seine Zeit, Eßlingen 1907.
Pfister Rudolf, Das Würzburger Wohnhaus im 16. Jhdt., Beiheft XIII der Zeitschr. f. Geschichte d. Architektur, Heidelberg 1915
Pfister R. und *Sedlmaier R.*, Balth. Neumanns Bild in der deutschen Baugeschichte, Zentralblatt der Bauverwaltg. XLI Nr. 3, Berlin 8. I. 1921
Pfister R. und *Sedlmaier R.*, Balth. Neumanns Anteil an der Würzburger Residenz, Kunstchronik 56 N. F. XXXII Nr. 16 v. 14. I. 1921
Pfister Rudolf, Zwei Würzburger Baumeisterhäuser aus dem Anfang des 18. Jhdts., Frankenland VIII, Wzbg 1921
Pinder Wilhelm, Deutscher Barock, Die blauen Bücher, Düsseldorf und Leipzig o. J.
Renard Edmund, Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal, Die Baukunst Heft 7, Berlin u. Stuttgart o. J.
Ritz Joseph Maria, Fränkisch-Bayerisches Rokoko, Diss. Freiburg (Schweiz) 1917
Rosenthal Hans, Der Küchengartenbau bei Gera in Reuß, Denkmalpflege XXII 1920
Rott Hans, Bruchsal, Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses . . . Beiheft XI der Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, Heidelberg 1914
Runge Wilhelm, Georg Anton Urlaub, ein fränkischer Schüler Tiepolos, Diss. Wzbg. 1919
Sack Eduard, Giambattista und Domenico Tiepolo, Hamburg 1910
Schmitz Hermann, Bildteppiche, Berlin 1919
Schöpf A. J., Die Marquardsburg oder Schloß Seehof, in: Jahresbericht über das Lyceum . . . zu Bamberg, 1864
Schuster Hermann, Die Bildhauerfamilie der Auvera, unvollendete Diss. München 1914, Manuskript
Schütt Wolfgang, Joh. Gg. Oegg am Hofe der Fürstbischöfe zu Würzburg, Diss. Würzburg 1919, Manuskript
Sedlmaier Richard, Grundlagen der Rokoko-Ornamentik in Frankreich, Studien z. Kunstgeschichte des Auslandes, Straßburg 1917
Sedlmaier Richard und *Pfister R.*, Balthas. Neumanns Stellung im deutschen Barock, Kunstchronik 56 N. F. XXXII Nr. 19 v. 4. II. 1921
Sedlmaier Richard, Ein neues Bildnis Balthasar Neumanns, Frankenland VIII, Wzbg 1921
Simon Karl, Ein Bildnis Tiepolos im Frankfurter Histor. Museum, Monatshefte f. Kunstwissenschaft IX, Leipzig 1916
Sponsel J. L., Die Abteikirche zu Amorbach, Dresden 1896
Stoessel Eva Luise von, Ferdinand Tietz, Diss. Würzburg 1919, Jahrbuch d. Hist. Vereins Bamberg 76. Bd. Hamburg 1918
Thieme-Becker, Allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig 1907 ff.
Tietze Hans, Joh. Rudolf Byß, Jahrbuch der Österreichischen Zentralkommission IV, Wien 1906
Tietze Hans, Wien, Berühmte Kunststätten Bd. 67, Leipzig 1918
Tietze-Conrat, Elisabeth, Österreichische Barockplastik, Wien 1920
Wagner Heinrich, Geschichte der hohen Karlsschule, Würzburg 1857
Wehnert Stephan, Die Residenz in Würzburg, Wzbg 1906
Weigmann O. A., Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jhdts., Studien z. deutschen Kunstgeschichte 34, Straßburg 1902
Wild Karl, Lothar Franz von Schönborn, Heidelberger Abhandl. z. mittl. u. neueren Geschichte VIII, Heidelberg 1904
Wolff und *Jung*, Baudenkmäler von Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1896—1914
Ziegler A. Gottfr., Aus der Geschichte des Wzbger Hofgartens, Fränkische Chronik (Beilage zum »Wzbger Journal«) 1911, Nr. 20—25.

WERKE MIT ABBILDUNGEN DER RESIDENZ ODER IHRER AUSSTATTUNG

Baer C. H., Deutsche Wohn- und Festräume aus 6 Jahrhunderten, Bauformenbibliothek VI, Stuttgart 1912

Dohme Robert, Barock- und Rococo-Architectur, Berlin 1892

Ehemann Franz, Kunstschmiedearbeiten aus dem 16. bis 18. Jhdt., Berlin 1884

Guérinet Armand, Les Appartements meublés du Château Royal de Wurtzbourg en Bavière, Paris o. J.

Gurlitt Cornelius, Möbel deutscher Fürstensitze, Berlin 1888

Gurlitt Cornelius, Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands, Berlin 1889

Gurlitt Cornelius, Würzburg, Historische Städtebilder II, Berlin 1902

Henner Theodor, Altfränkische Bilder, Wzbg 1895 ff., Abbildungen in den Jahrgängen 1903, 05, 11, 18, 19, 20, 21

Jessen Peter, Das Ornament des Rococo, Leipzig 1894

Lambert und *Stahl*, Motive der deutschen Architektur des 17. u. 18. Jhdts., Stuttgart 1890—93

Luthmer Ferdinand, Sammlung von Innenräumen. Möbeln und Geräten im Louis seize und Empirestil .... Bd. I., Frankfurt a. M. 1897

Popp Hermann, Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz, Bauformenbibliothek VII, Stuttgart 1913

Schultze-Naumburg, Paul, Kulturarbeiten II: Gärten, 3. Aufl. München 1909.

ZEITGENÖSSISCHE PLÄNE UND ENTWURFZEICHNUNGEN ZUR RESIDENZ UND IHRER AUSSTATTUNG

(Maßangaben: Maße in Millimetern; Bl. = Blattgröße, sonst stets Bildgröße — mit Randlinie gemessen —; erste Zahl die Breite, zweite Zahl die Höhe angebend. — Die Stücke der bisher schon bekannten großen Sammlungen werden nicht einzeln aufgeführt)

	Anmerkungen, in denen die Blätter behandelt sind:	Abbildungen: (Ziffern allein bezeichnen Abb. im Textband)
WÜRZBURG:		
Fränkisches Luitpoldmuseum		
Sog. Sammlung Eckert, Nr. 286—345	7, 24, 29, 42, 43, 44, 45, 48, 51, 54, 57, 74, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 108, 112, 115, 118, 122, 128, 129, 131, 141, 143, 144, 147, 148, 154, 156, 163, 223, 224, 230, 284, 289, 290, 294, 295, 330, 333, 337, 385, 392, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485	11, 13, 14, 16, 20, 31, 32, 34, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 48, 52, 53, 98, 99, 117, 118, 119, 120, 122, 123 Eckert Taf. II, 2; III, 1; VIII, 1, 2; XV, 2
Sog. Skizzenbuch der Sammlung Eckert Die beiden Folgen enthalten das reichste und bedeutendste graphische Quellenmaterial zur Geschichte des Baues und der Ausstattung der Würzburger Residenz, das in den einzelnen Anmerkungen kritisch verarbeitet und mit Urhebernamen belegt ist (Katalog des „Skizzenbuchs" bei Hirsch, Skizzb.)	57, 119, 120, 162, 220, 223, 230, 247, 265, 276, 284, 306, 307, 315	21, 25, 42, 43, 44, 45, 86, 87, 88, 93, 94, Eckert Taf. IX, 2
S. 21054: »Grundriß der Hochlöblichen Statt Würtzburg« bez. Joh. Ant. Timler, Hoffbronnenmeister	143, 147, 466, 468, 469, 481	
Kunstgeschichtliches Museum der Universität, Graphische Sammlg.		
Wagnersammlg. Handzeichngn. Mappen Nr. 19, 21, 23, 44, 60, 61, 92, 95, 98, 100, 116—119, 123, 125—132, 134—147, 160 Das reiche hier vorhandene Material zur Geschichte des Baues und der Dekoration der Wzbgr. Residenz ist kritisch verarbeitet und mit Urhebernamen belegt in den einzelnen Anmerkungen	52, 54, 143, 147, 217, 219, 220, 230, 240, 247, 283, 284, 287, 307, 314, 315, 316, 330, 336, 345, 357, 368, 372, 416, 425, 428, 466, 472, 479, 481	19, 104
Universitätsbibliothek		
Del. 1 (Ebracenses) Bl. 116: schematischer Grundriß, den Plänen SE 289 und 290 nahestehend, Bl. 680 : 420		
Del. 3. Sogenanntes Skizzenbuch Balthasar Neumanns, eine große Zahl von Dekorationsentwürfen zur Wzbgr. Residenz enthaltend, die in den einzelnen Anm. kritisch verarbeitet und mit Urhebernamen belegt sind (Katalog bei Hirsch, Skizzb.)	46, 47, 57, 58, 83, 137, 201, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 230, 237, 238, 240, 247, 254, 265, 267, 276, 278, 280, 283, 284, 294, 295, 300, 301, 316, 324, 325, 336, 355, 357, 358, 363, 374, 384, 391, 392, 398, 399, 404, 428	23, 24, 35, 81, 82, 83, 84, 85, 90, 91, 95, 96, 97, 101, 103, 105, 106, 107 Taf. 139 Hirsch, Skizzb. Taf. I, II, III, IV, V, VI, VII Eckert, Taf. V, 1, 2; VI, 1, 2

	Anmerkungen, in denen die Blätter behandelt sind:	Abbildungen: (Ziffern allein bezeichnen Abb. im Textband)
WÜRZBURG:		
Historischer Verein von Unterfranken und Aschaffenburg		
XII. B. 53: Aufriß der Stadtfront, kolorierte Federzeichng. (Stichvorlage) 695 : 205	142, 222, 337	49
XII. B. 54: Prospect der Hochfürstl. Würzburgischen Residenz, dat. 9. X. 1793 von Friederich von Fackenhofen, Aquarellblatt 510 : 350		
XII. B. 189: Entwurf einer Zimmerdekoration von Materno Bossi, kolor. Federzeichnung 550 : 300	424	111
XII. B. 194: Grundriß des Schlößchens am Rennweg u. des alten Kammerbaues, lavierte Tuschzeichnung, 317 : 96	8	Eckert Taf. I, 1
XII. B. 199: Entwürfe zu Gartengebäuden der Mayerschen Planung, kolor. Federzeichng. dat. 1774; 685 : 485	466, 484	
Kreisarchiv (jetzt Staatsarchiv Würzburg)		
Baus. fasc. XIV Nr. 355, Briefbeilagen, Handskizzen Neumanns (ausführl. verzeichnet Anm. 45)	11, 45, 82, 162, 226, 254, 288, 466, 475	Hirsch, Skizzb. Tf.X; Lohm. II, S.5, 8, 109
Admin. fasc. 702/V 15998: Entwurf Joh. Gg. Oeggs zum Mittelaufsatz des Rennwegertores, getuschte Federzeichnung, dat 1767.	278, 443	110
Admin. fasc. 702/V 15999: Entwurf Joh. Gg. Oeggs zu den Gittern der Platzkolonnaden, Bleistiftzeichnung, dat. 1766	278, 444	
Schloßverwaltung		
Grundrisse des Erdgeschosses, des unteren Halbgeschosses, des oberen Halbgeschosses, lavierte Tuschzchngn., 990: 610, bez.: Deboi, Hofzehrgeber, 1816 (das 3. Blatt: Deboi, Schloßverwalter, 1819)	200	
Sammlung Neidert		
Entwurf zur Dekoration der Südwand des Treppenhauses, kolor. Federzeichnung, Bl. 670 : 355	417	108, 109
BAMBERG:		
Öffentliche Bibliothek		
Mappe der unbestimmten Pläne:		
Aufriß der »Kirche im Oval«, unvollend. Tuschzchng., Bl. 415 : 860	42, 56, 57, 58, 86	22
Schnitt durch das Vestibül mit Blick gegen das Treppenhaus, lavierte Federzchng., Bl. 450 : 183	57, 86	
Grundrisse des Erd-, Haupt- und oberen Halbgeschosses (die beiden letzteren unvollendet), Tuschzeichngn., Bl. 690: 510; 520 : 350; 510 : 325		
FRANKFURT a. M.:		
Städtisches Historisches Museum, Graphische Sammlung		
Mappe Salins de Montfort: Entwürfe zu den unter Großherzog Ferdinand von Toskana erfolgten Neuaustsattungen, Bleistift- und Federzeichnungen, z. T. laviert, verschiedenen Formats, ausführlich verzeichnet Anm. 488—492	488, 489, 490, 491, 492	124
Ebda.: Grundrisse des Keller-, Erd- und unteren Halbgeschosses, Tuschzchngn. Bl. 950 : 630; Aufriß der Stadtfront (unvollendet), gez. v. C. Balling, Ing.-Lieutenant, lavierte Federzeichng., Bl. 1410 : 380	142, 222, 337	

	Anmerkungen, in denen die Blätter behandelt sind:	Abbildungen: (Ziffern allein bezeichnen Abb. im Textband)
MÜNCHEN:		
Nationalmuseum		
D 946: Prospect des Churfürstlichen Schlosses zu Würzburg von Sebastian Vierheilig, kolorierte Federzeichnung, 1331 : 846	142, 208, 222, 337	79
Architektursammlung der Technischen Hochschule		
Inv. 2252 Nr. 3, 4: Grundrisse des Haupt- und Erdgeschosses, Tuschzeichngn. 496 : 330 (den Plänen SE 323 und 325 nahestehend)		
NÜRNBERG:		
Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett		
Hz 3426: Entwurf zu einer Ziervase von Joh. Wolfg. v. d. Auvera, lavierte Federzeichng. Bl. 220: 320, dat. 17. II. 1737	284	
PARIS:		
Cabinet des Estampes		
4 Grundrisse und ein Aufriß der Gartenfront von de Cotte, ausführlich verzeichnet Anm. 67	50, 67, 70, 71, 73, 79, 146, 330	28, 29, 30
STUTTGART:		
Kupferstichkabinett		
Entwürfe Tiepolos zu den Würzburger Fresken, meist Rötelskizzen, ausführlich verzeichnet Anm. 411 und 416	411, 416	Sack, Tiepolo, Abb. 87 ff.
Gemäldegalerie		
Katalog 1917 Nr. 587: Farbenskizze zum Hauptfresko des Kaisersaales, 1065 : 653	411	Sack, Tiepolo, Abb. 86

ZEITGENÖSSISCHE KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE DER RESIDENZ

(Maße in Millimetern; erste Zahl die Breite, zweite Zahl die Höhe angebend)

	Anmerkungen, in denen die Blätter behandelt sind:	Abbildungen: (Ziffern allein bezeichnen Abb. im Textband)
Stadtansicht aus der Vogelschau, bez. »*Neumann* del., *Joh. Salver* Chalcographus Univ. sc. Herbip. A$^{o}_{=}$ 1723, Kupferstich, 1454: 1150 (HV.XII. A. a. 110; Nürnbg. Germ. Mus. S. P. 6177)	47, 50, 54, 143, 144, 147, 330, 466, 472, 479, 481, 482	17 Taf. 1
Teildarstellungen auf dem Rahmen des Blattes:		
Rundmedaillon, Residenz mit Garten und Nebengebäuden	50, 51, 143, 144, 145, 466, 472, 479, 481, 482	
Rechteckige Darstellung im Sockel: Orthogonalansicht der Stadtfront	47, 50	
Wiederholung derselben Darstellung mit dem Titel: »Prospectus Palatii Principalis Herbip. versus urbem«, im Sockel unter einem Stichporträt Friedrich Carls von *Salver*, 1731	47, 50	Eckert Taf.VII,1
Wiederholung derselben Darstellung auf dem Titelblatt einer Würzburgischen Landgerichtsordnung »bey Philipp Wilhelm Fuckert« von 1733	47	
Kopistische Wiederholung der Stadtansicht: »Accurate Vorstellung der Hochfürstl. Bischöfl. Residenz und Hauptstadt Würtzburg« . . von *I. B. Homann*, Nürnberg 1723, Kupferstich, 580 : 486	50, 466, 472, 479, 481, 482	Kahn Taf. 7 Inv. Fig. 6
»Prospect der Neuen Hoch-Fürstlichen Residentz in Würtzburg«, Kupferstich 155 : 87 (Sammlg. Dr. A. Bechtold München)	50, 472	
Wiederholung derselben Darstellung mit demselben Titel auf einer gestochenen Landkarte »Ducatus Franciae orientalis . . .« von *I.B.Homann*, Nürnberg o. J.	50	
Ansicht der Residenz aus der Vogelschau in »Die . . . Hochf. und Bischöfl. Residenz Stadt Würtzburg«, gez. v. *Salomon Kleiner*, gest. v. *Corvinus*, Augsburg bei *Joh. Andr. Pfeffel*, 1740; 395 : 270 (Zeichnerische Vorlage dazu ist WHM, Bl. 23; abgeb. Abb. 19)	47, 52, 54, 466, 472	
Kopistische Wiederholung im Gegensinn: Guckkastenblatt »à Paris chez Daumont, M^{lle} Fonbonne sculps.«		
»Oeuvres d'Architecture«, 6 Kupferblätter »inv. Germain *Boffrand*, sculp. *Blondel*« (ausführlich verzeichnet in Anm. 80)	57, 78, 80, 85, 86, 146	33, 36, 37
Ansicht der Residenz aus der Vogelschau von der Stadtseite mit Garten, »darunter Wappen Friedrich Carls und der Spruch: »Das Löwen-Haus / Der Sonnen-Sitz / Das Land noch lang / Regier und Schütz«, Kupferstich 117 : 127, gest. v. *Bernh. Söckhler*, Augsburg (HV: XII. A. a. 87)	466, 468, 469	
Seitliches Gitterfeld des Ehrenhofabschlusses, Kupferstich 185 : 320, ohne Bezeichng. (HV: XII. A. a. 76)	Text S. 110	100
»Scenographia Episcopalis Ecclesiae in Residentia . . . inv. et del. *B. Neumann*... *Gutwein* sculps.« Kupferstich 371 : 533 aus: »Die Lieb zur Zierd des Hauß Gottes, Würzburg 1745«. (Zeichnerische Vorlage dazu ist SE LXVII, abgeb. Abb. 45)		Hirsch Taf. IX
»Ichnographia oder Grund-Riß der Hochfürstlichen Residenz-Kirchen . . .« Kupferstich 305 : 390, aus dem nämlichen Werk		
»Prospect der Hochfürstlichen Wirtzburgischen . . . Reßidentz, del. *M. Müller* Ing. et Archit., fec. *I. B. Gutwein*, Aulae et Universit. Chalcogr. Wirzeb.« Kupferstich 800 : 570 (HV. XII. A. a. 190)	142, 222, 337, 385, 466, 468, 469	50
Nachstich des Gebäudes von *Verelst* in Mannheim zu einer Reisebeschreibung im Journal von und für Deutschland I 1784, Mai, hrsg. v. Goekingk, Ellrich, S. 536		

	Anmerkungen, in denen die Blätter behandelt sind:	Abbildungen: (Ziffern allein bezeichnen Abb. im Textband)
»Prospect der Hochfürstlichen Residenz . . ., *J. A. Berndt* sculps.« Kupferstich 448 : 325 (HV: XII. A. a. 12 b; LM Exemplar vor d. Schrift; Nürnberg Germ. Mus. HB 1943)	142, 222, 337, 466	51
Stiche nach den Gartenplänen des Hofgärtners *Joh. Prok. Mayer*, ausführlich verzeichnet in Anm. 466	466, 471	
Ansicht der Residenz von der Stadtseite, »*F. J. Kayser* del., *H. J. Tyroff* sc. Norimbergae«, Kupferstich 88 : 73 (HV : A. a. 88; LM in zwei Fassungen)		
»Prospect der Hochfürstlichen Würzburgischen Residenz« mit Platz als Rahmenperspective für einen Gesellenbrief. Holzschnitt »*Seb. Roland* sc. Norimberg. 1778«. 443 : 361 (Nachzeichnung dieses Holzschnittes, bez. *I.X.Gaibler* fec. 1806, ohne Bedeutung, getuschte Federzeichng., 470 : 290, WHM 160, Bl. 51)	156	1
Zu beachten sind auch die Darstellungen des Residenzbaues auf den Gesamtansichten der Stadt: Kahn, Stadtansicht Kat. Nr. 22, 23, 24, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40		

ÜBERSICHT DER AUSGABEN

1700—1704 UND 1720—1784

nach den Residenzbaurechnungen (KAW Rechnung 39442 bis 39514).

Diese Übersicht veranschaulicht das Anwachsen und Abflauen der Ausgaben unter den verschiedenen Bauherren und die jeweilige Verteilung der Ausgaben auf die einzelnen Kräfte, gibt also einen Überblick über Umfang und Gefüge der Tätigkeit am Residenzbau von 1720—84. Die Ausgaben für das Schlößchen am Rennweg 1700—04 sind zum Vergleich beigefügt. Die Baurechnung des Jahres 1757 ist nicht erhalten.
Die Zahlen geben nicht auf jede Einzelfrage unbedingt exakte Auskunft. Solche vollkommene Genauigkeit zu erreichen, machte das seit 1745 durchgeführte System der Abschlagszahlungen unmöglich, das bedeutende Summen für geleistete Teilarbeit über Jahre hin von der Hauptrechnung getrennt fortschleppt, um sie erst später (zum Teil viel später) in der Hauptrechnung erscheinen zu lassen: für manche wichtige Arbeit wird man demnach im Jahre ihrer Entstehung die entsprechend hohe Zahl umsonst suchen, und umgekehrt bedeutet nicht jede hohe Zahl, daß sie nur für Arbeit dieses Jahres ausgegeben sei (so z. B. wird die Bezahlung für die 1745—46 von W. v. d. Auvera »angefangene aber noch nicht ausgemachte Bildhauerarbeit an der Hauptstiegen« [siehe Text S. 120f.], weil »unvollendet geblieben«, erst 1754 in die Hauptrechnung eingesetzt; ähnlich gibt die unter »Bildhauer 1761« zu findende Summe die Bezahlung einer schon vor 8—9 Jahren geleisteten Arbeit an). Dazu kommt, daß einige der wichtigsten Posten (z. B. die riesigen Bezahlungen an Tiepolo) überhaupt nicht in den Baurechnungen vorgetragen sind und daß Artgleiches keineswegs immer streng unter den nämlichen Rubriken verrechnet wurde (z. B. die Bezahlung für Auveras Eglomiséarbeit im Spiegelkabinett steht 1742—44 unter »Insgemein«, nur ein Restposten steht 1745 unter »Maler«; auch der große Posten für die Stuckierung des Treppenhauses von Lodovico Bossi 1765 findet sich unter »Insgemein«). Dem letzteren Übelstand konnte durch einen Hinweis wenigstens teilweise begegnet werden: das Zeichen * bedeutet, daß wichtige, sachlich eigentlich unter diese Rubrik gehörige Posten unter der Rubrik »Insgemein« desselben Jahres verrechnet sind. Die Zahlen bedeuten fränkische Gulden (zur fränkischen Währung vgl. Anm. 191). Um der Übersichtlichkeit willen sind nur die Gulden notiert, Batzen und Kreuzer stets weggelassen; bei Zusammenrechnungen ist also zu beachten, daß die sich ergebenden Endsummen stets um ein Weniges zu klein sind.

	Bauholz	Bildhauer	Drechsler	Eisenwaren	Fuhrleute	Gärtner	Glaser(Glas) Spiegel	Hafner	Gips	Gold-schläger	Kupfer-schmied	Maler	Marmolierer	Maurer	Mauer-steine	Pflasterer (Plattenlg.)	Sand
1700–4	2827	247					403	384									
1720	2180		5		2670	5		12						4740	636	28	144
1721	7645		8	163	4516									6003	1001	57	177
1722	6820	49	14	618	8260			7						6005	1521		154
1723	1383	953	3	12	7640			5						4409	1824		146
1724	1095	371	56	420	3786			2			107			2795	498		101
1725	1739	395	3	388	1868	*	37		*219			6		2326		5	65
1726	3524	480	15	1299	2019		249	19	180		672		156	2648	60	84	
1727	3216	9	29	2111	2707		295	9	322		828	81	558	3251	270		
1728	4147	361	54	2937	3351		694		336		672	906	167	2237	321	158	
1729	1716			87	1261		500	43	26					623	789		11
1730	4295	26		168	399	*1856	487		6			9		2335	537		206
1731	4916	610	1	538	2949	769	234		45		38	26		4483	443		289
1732	3969	726		607	2916	904	195	47			1154	96	4	7120		3	281
1733	2852	566		*544	496	805		17	265		784			7563	140		364
1734	1361	603		410	1636	687	86	965	217		745	351		1309			268
1735	3849	213	*	3946	2060	854	*2205	1394	1124		480			11039			302
1736	9958	1012	16	*2623	1249	943	4001	*1123	1515	866	2426	147	806	8057		141	246
1737	*6372	2486		1314	1138	1022	1828	1257	968	1560	708	1268	6974	1195		47	86
1738	*3377	2305	16	1116	*308	1210	13	1090	1333	1854	353	418	*2962	1028		16	223
1739	*4148	1254		*1484	748	1057	1755	123	1044	1317	346	470	*480	623		13	189
1740	*9548	1351		*1327	498	1164	2137	72	1112	762	1707	518	*235	19185		2	228
1741	*3792	2982		426	442	1238	2631	210	897	1908	1254	1752	*6441	1291			
1742	1916	991		250	243	1144	14505	126	702	1040	897	*780	*11069	9409		28	
1743	*1751	1841		*598		1051	5590	88	1844	792	617	*669	*3004	1340		2	
1744	*4256	404		*756		*771	2692	120	1993	628		*671	603	2282			62
1745	1204	30		347	14	214	1395	25	799	519	34	508	616	2020			5
1746										260				399			
1747								28		76			*				
1748								31			433						
1749		19			51			48	1325				63				
1750		215		55	563		37	25	676		676		315	3043			10
1751				69	296	1400	41	49	866		543	*	2039	593			
1752				28	788	400	54	24	369				740	329		16	
1753		200					*8002	13	375		660		5179	296			
1754		4511				1383	147	69				2332	1273	131			
1755	33			276	16	1169	2266	52	56		269		14	492		28	
1756				642	270	1122	353	62	79				28	1084		9	137
1757																	
1758					2	1203	70	26	25		49		15	263		20	24
1759					8	1216	43	19	44					188		6	
1760						1350	55	62	16		6			176			
1761		434				2904	51	15	81				17	407			
1762						2446	91	63	35				32	531		10	4
1763		56		28		2837	72	76	82		40		65	134			
1764		82				2685	189	24	139			24	114	162			
1765	10	97		99	48	1418	105	38	80				52	885		7	
1766		181			42	1501	6		74		23		101	1044			
1767		390			2	1368	23	79				59		130			
1768		12				1620	75	31	25		54	70		12			
1769				31		1396	53	121	302		21	530		62		6	
1770		73			651	3591	1578	108	263				5	276			83
1771	691	2284		96	264	4450	334	254	691			190	1238	5758			99
1772	237	290		184	65	3763	195	99	132			376	119	884		235	197
1773	445	1128		95	31	3447	106	98				163	40	353		2	24
1774	278	1594		138	170	*4086	211	115	5		44	35	37	699		33	39
1775	466	4124		103	154	*3575	140	90	22		52			187		15	38
1776	871	1265		120	59	*3016	464	225	314			30	246	88			10
1777	290	2236		137	132	*2741	164	496	483			48	139				152
1778	288	407			261	*3358	199	410	265		291	160	100	29			97
1779	5	1522				*2571	427	132	74		44	30	235	746		3	11
1780		1437		88	14	2089	139	76			42		386	67		22	
1781	5	143			190	2409	186	59					189	410		747	5
1782	29					2300	131	99			20	5		73		122	17
1783						2976	22	61			2		17	465			
1784						3207	22	43			15	28	1	436			8

	Schiefer-decker (Dachdecker)	Schlosser	Schmied	Schreiner	Spengler	Stein-brecher	Steinhauer	Taglöhner an der Residenz	Taglöhner im Stein-bruch	Tüncher	Stuckator	Vergolder	Ziegler	Zimmer-leute	Insgemein	Gesamt-ausgabe
1700–4	2428	1312		1316						1634	5774			3000		38 216
1720	52	28	433			679	1536	11413					2036	789	9	26 960
1721			1143	42		3997	1305	13726					533	1018	62	41 627
1722	60	135	2198	322		1077	3040	5464	2679				1166	2943	1645	44 946
1723	270	35	1400	132			6641	6042	4446		36		805	4014	1509	42 391
1724	40	139	337	693		374	3387	3708	2050	29	330		519	2084	713	24 573
1725	11	26	211	22			1781	1562	1073	454	1308		420	1046	361	15 524
1726	224	251	1263	866			3123	2695	3358	790	342		696	984	1276	28 867
1727	196	654	2331	1476	330		2889		1372	1356			954	914	1356	29 911
1728	167	1045	2338	357			2275		794	629	240		743	951	1378	30 452
1729	17	1038	47	2529			609	44		236			386		257	10 774
1730	*60	164	147	191			2280	1856	2116	28			606	425	655	17 345
1731	1704	508	3229	328			4204	4501	5203	285			515	2722	56	40 659
1732	174	668	3582	1033		8324	4761			16			926		495	37 436
1733	207	356	1798			140	5835	1068	7723	15			1029	1737	298	34 877
1734	836	1435	1673	141			731	1474		183			1072	1342	854	18 007
1735	182	*4074	*2308	1214		463	6175	1784	5325	*2062	*166		1567	1766	4710	60 599
1736	1066	3949	2286	1775	32		3063	2839	5218	6483		1164	1275	1523	3710	72 128
1737	312	11032	1936	14806			3110	2289	4096	1194	1151	3700	662	1200	5788	81 176
1738	287	1990	3799	471	31		1173	2767	4591	261	1553	2441	731	2422	3068	45 057
1739	451	2907	3566	1929			*1161	2433	4872	383	1476	1505	608	1867	2448	42 382
1740	409	31933	3059	1294			13977	3172	7947	1165	1329	1076	156	2307	3561	113 270
1741	678	14979	2561	4783		*	1341	3095	3878	*823		4117	3141	1246	5519	73 283
1742	433	6823	2558	919			5641	2484	3449	*44	100	952	1035	625	4760	73 813
1743	141	3708	622	7786			1048	1425	1575	402		*510	375	809	6884	44 979
1744	1163	2378	1176	3327	69		958	1108	1568	405	2112	*748	386	671	3464	33 750
1745	190	203	189	111		22	3894	1088	667	284	172	872		710	425	16 575
1746	25						460	368	738			208	121	281	5	2 882
1747	191			546					328	171					125	1 469
1748	42	1416		219					371						5	2 519
1749	165	15233		127			19		304	*51					72	17 526
1750	362	13218	118	1980	13		513		382	298		2530	519	18	506	26 285
1751	217	7453	110	1586			93		403	*180	11272	6945			844	34 307
1752	172	7471	58	529						293	610	671	257		482	12 995
1753	130	854	1	157			53			237	300	126	276		326	17 009
1754	128	8517	42	974			415			31		274	37		208	20 822
1755	153	793	288	366	50		8			36	36	148	172		51	6 751
1756	144	1293	588	392	39	814	53	855		362	33		1636	850	50	11 020
1757																
1758	45	458	11	287	17	539		906		312			142	24	6	4 648
1759	95	425	304	334	5	324	25	1090		138			39		28	4 366
1760	142	651	190	239	8		13	1014		69			69		22	4 115
1761	104	692	8	464	9		5	1110		146					33	6 504
1762	36	698	223	349	11		44	1043		247	151		84		31	6 166
1763	159	946	158	652	9		12	965		20	255	620			123	7 409
1764	67	1937	409	1655	7	17		1239		388	390	36	119		9	9 732
1765	98	924	32	326	17	25	106	507		318	*	360	19		4511	10 112
1766	202	4613		653	16		317	40		391	3000		28		912	13 155
1767	67	2660	2	333	63		127	44		96	142	1130			116	6 873
1768	90	771		119	18		649	34		39	52	90		20	59	3 849
1769	120	1343	10	318			962	40		326	633	167	22	39	64	6 109
1770	263	1209	183	717	176	533	41	84		350	1116	386	575	48	550	13 496
1771	192	2090	552	763	50	607	2504	72		631	1915	563	645	274	2454	29 741
1772	31	645	501	360	347	623	2843	69		851	1621	320	370	445	656	16 506
1773	98	469	895	1579	277	315	536	129		623		26	149	714	1142	12 898
1774	119	1120	1659	577	257	221	716	72		563		406	196	622	3199	17 392
1775	110	491	687	293	100	125	496	4		129	910	362	14	257	1015	14 001
1776	153	1009	827	428	119	385	23	118		69	1813	873	51	133	846	13 607
1777	191	1319	313	1462	89	441	1043	96		273	1631	469	7	587	661	15 722
1778	145	1184	593	1037	39	701	248	99		191	1472	377	28	433	420	12 942
1779	301	1416	785	559	89	73	247	167		446	91	480	56	223	395	11 257
1780	220	853	179	392	58	6	540	99		500	40	98	4		300	7 706
1781	287	2315	193	367	34	2177	257	82		229	24	123	28		878	11 375
1782	330	2340	383	244	29	6	294	413		199		14	40	107	161	7 408
1783	356	941	27	71			37	1165		38			18	106	266	6 713
1784	395	838	49	117		4	41	1341		71		13	30	103	13	6 855

GRAPHISCHE ÜBERSICHT DER WICHTIGEREN KÜNSTLER UND HANDWERKER 1719–1780

ZEICHENERKLÄRUNG:

= bedeutende Tätigkeit nachweisbar

= Einzelarbeiten nachweisbar

= an der Residenz tätig (bestimmte Arbeiten jedoch nicht nachweisbar)

= Zeitgrenze der Betätigung unklar

= Todesjahr

Jahre	BAUHERREN	ARCHITEKTEN U. BAULEITER	BILDHAUER U. ZIERSCHREINER	MALER	STUCKATOREN U. MARMOLIERER	SCHLOSSER	TAPETEN-WIRKER	HAFNER	GÄRTNER	Jahre
	Joh. Phil. Franz von Schönborn Christoph Franz von Hutten Friedrich Carl von Schönborn Anselm Franz von Ingelheim Carl Philipp von Greiffenklau Adam Friedrich von Seinsheim Franz Ludwig von Erthal	Neumann Welsch Joh. Dientzenhofer de Cotte Boffrand Hildebrandt Geigel Neumann d. J. J. M. Fischer	Jacob Auvera Esterbauer Curé Sebastian Bendel Valentin Bendel Prell die Becker Heiliger Joh. Wolfgang Auvera Lucas Auvera Tietz die Guthmann Schlott Hundt Iyell Peter Wagner D. Köhler Herrmann Mattern Schlecht	Lünenschloß Roth Byß Högler d. Ä. Högler d. J. Thalhofer G. A. Urlaub Scheubel d. Ä. Joh. Zick Visconti Tiepolo Lippold Ermeltraut Fesel Treu	die Castelli Antonio Bossi Manger Lodovico Bossi Materno Bossi Gießhammer Clausner d. Ä.	Lintz Joh. Gg. Oegg Anton Oegg	Thomas Pirot Helm	Eder Fpter Acker (Straßburg)	Weidner Demeter J. P. Mayer	
1719										1719
1720										1720
21										21
22										22
23										23
24										24
1725										1725
26										26
27										27
28										28
29										29
1730										1730
31										31
32										32
33										33
34										34
1735										1735
36										36
37										37
38										38
39										39
1740										1740
41										41
42										42
43										43
44										44
1745										1745
46										46
47										47
48										48
49										49
1750										1750
51										51
52										52
53										53
54										54
1755										1755
56										56
57										57
58										58
59										59
1760										1760
61										61
62										62
63										63
64										64
1765										1765
66										66
67										67
68										68
69										69
1770										1770
71										71
72										72
73										73
74										74
1775										1775
76										76
77										77
78										78
79										79
1780										1780
	† 1795	† 1800 † 1785 † 1788	† 1809	† 1786 † 1805	† 1802 † 1787	† 1783 † 1801			† 1804	

REGISTER

Einfache Zahlen verweisen auf Seiten des Textbandes. Anmerkungen, Abbildungen und Tafeln sind nicht nach Seitenzahlen, sondern nach ihren Nummern zitiert; Taf. 16 T. bedeutet Text zu Taf. 16.

KÜNSTLER UND HANDWERKER

A = Architekt und Bauleiter, *B* = Bildhauer, *G* = Gärtner, *H* = Hafner, *K* = Kupferstecher, *Ml* = Maler, *Mr* = Marmorierer, *Mu* = Maurer und Bauunternehmer, *Schl* = Schlosser, *Schm* = Schmied, *Schr* = Schreiner und Zieratenschreiner, *St* = Stuckator, *Ta* = Tapetenwirker, *Tü* = Tüncher, *V* = Vergolder, *Ze* = Zeichner, *Zm* = Zimmermeister

Acker, J. P., *H.:* Anm. 428; Taf. 191
Alberti, Leon Battista, *A.:* 2
Amersbach, Anton, *V.:* Anm. 407, 427, 470
André, Gottlob, *B.:* Anm. 220
Angerer, Georg, *Zimmerpallier:* Anm. 470
Arend(t), Servatius, *Schr.:* Anm. 88, 229, 243
Asam, Brüder: 101
Augsburger Stecher: 36, 59; Anm. 179
Auvera, Adam Bernhard: Anm. 455
Auvera, Georg, *B.:* Anm. 319
Auvera, Jakob, *B.:* 84, 86, 89, 95, 98, 105; Anm. 217, 218, **219**, 221, 247, 263, 283, 295, 300, 301, 316, 317, 319, 320, 425; Abb. 95; Taf. 16 T., 17 T., 30 T., 47/48 T.
Auvera, Johann Wolfgang, *B.:* 49, 52, 54, 73, 74, 76, 86, 94, 95, 96, 100, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 130, 131; Anm. 147, 151, 219, 220, 247, 259, 261, 277, 278, 280, 283, **284**, 294, 295, 301, 306, 307, 314, 315, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 357, 368, 372, 374, 375, 384, 397, 399, 407, 416, 425; Abb. 44, 88, 97, 101, 104, 105, 106; Taf. 20 T., 29 T., 31 T., 32 T., 33 T., 34 T., 39 T., 41 T., 42 T., 44 T., 53 T., 54 T., 55/6 T., 59 T., 65, 96 T., 152
Auvera, Lukas Anton, *B.:* 52, 54, 76, 95, 105, 106, 107, 109, 112; Anm. **283**, 284, 317, 425
Auvera, Michael Joseph, *B.:* 105; Anm. 319
Auvera (Kreis): 80, 105, 112; Anm. 218, 219, 220, 278, 283, 301, 425; Taf. 179 T.
Bach, Adam, *Mr.:* Anm. 276
Balling, C., *A.:* Anm. 142, 222, 337
Bassano, *Ml.:* Taf. 95 T.
Battoni, Pompeo, *Ml.:* Anm. 427
Bauer, Jakob, *Mu.:* Anm. 193
Baumann, Joh. Adam, *Mu.:* Anm. 193
Baunach, Johann, *B.:* Anm. 425
Becker, Sebastian, *B.:* 84, 89; Anm. 217, **221**, 263
Becker, Volkmar, *B.:* 84, 89; Anm. 217, **221**, 263
Bencovich, Federigo, *Ml.:* Anm. 287; Taf. 71 T.
Bendel, Joh. Sebastian, *B.:* Anm. 217, 263, 316, 317; Taf. 19 T., 30 T., 47/8 T.
Bendel, Valentin, *B.:* Anm. 316, 317
Bérain, Jean, *Ze. K.:* 85, 88, 103; Anm. 238; Taf. 174/5 T., 178 T.
Berndt, J. A., *K.:* Anm. 337, 466; Abb. 51
Blitzner, Ferdinand, *Schr.:* Anm. 88
Blondel, Jacques François, *A.:* 2, 32
Boffrand, Germain, *A.:* 16, 22, 28, 29, **31** ff., 37, 40, 57, 59, 86, 89, 98; Anm. 57, 74, 77, 78, **80**, 81, 86, 89, 146, 178, 181, **230**, 247, 467; Abb. 33, 36, 37, 81, 82; Taf. 21 T., 28 T., 30 T.
Bosmans, Balthasar, *Ta.:* Anm. 282
Bossi, Antonio, *St.:* 48, **93** f., 95, 96, 98, 100, 101, 103, 104, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132; Anm. 259, 267, 275, **276**, 277, 292, 295, 301, 306, 307, 349, 355, 358, 363, 366, 367, 368, 381, 397, 404, 405, 411, 414, 416, 417, 422, 424, 429, 431, 432, 439, 440, 442, 447, 470; Abb. 89, 90, 91, 92, 103, 107; Taf. 57/8 T., 59 T., 65 T., 70 T., 71 T., 73 T., 74, 78 T., 79 T., 89 T., 92, 93, 96 T., 112 T., 137 T., 138—149, 153, 173, 174/5 T.
Bossi, Augustin, *St.:* Anm. 276, 424, 453
Bossi, Benignus, *St.:* Anm. 432
Bossi, Carl Maria, *St.:* Anm. 276
Bossi, Domenico, *Ml.:* Anm. 416
Bossi, Ignaz, *St.:* Anm. 276
Bossi, Lodovico, *St.:* 132, 133, 134; Anm. 276, 422, 423, 424, **432**, 433, 438, 439, 440, 441; Taf. 53 T., 56 T., 57 T., 59 T.
Bossi, Materno, *St.:* 131, 132, 134, 135, 137, 138; Anm. 187, 276, 416, 422, **424**, 426, 432, 435, 438, 439, 440, 442, 447, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457; Abb. 111; Taf. 51 T., 71 T., 79 T., 120 T., 148 ,149, 155, 156, 157
Boucher, François, *Ml.:* Taf. 129 T.
Brand, Philipp, *Mr.:* Anm. 276
Braun, Matthias, *B.:* Anm. 318
Brenner, Paulus, *Mu.:* Anm. 136, 193
Brill siehe Prell
Briseux, Charles Etienne, *A.:* 2
Brüngel, Conrad, *Schl.:* Anm. 222
Byß, Johann Baptist, *Ml.:* Anm. 265
Byß, Johann Jakob Rudolf (der Sohn): Anm. 265
Byß, Johann Leonhard, *V.:* Anm. 265
Byß, Johann Rudolf, *Ml.:* 57, 91, **92** f., 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 107, 108, 111, 112, 114, 115, 117, 121; Anm. 115, 147, 175, 244, 247, 259, 260, 263, **265**, 268, **271**, 272, 273, 274, 275, 276, 282, 284, 285, 286, 292, 295, 297, 301, 306, 310, 345, 347, 348, 355, 380, 413; Abb. 80, 83, 85; Taf. 71 T., 97 T., 150, 166—169
Canaletto (Bernardo Belotto), *Ml.:* Anm. 208
Cann, Joh. Georg, *St.:* Anm. 263, 276
Cann, Niclaus, *St.:* Anm. 88, 229, 263, 276
Carlone, Diego F., *St.:* Anm. 276

Castelli, Johann Peter, *St.:* 86, 87, 88, 89, 98, 138; Anm. 220, **228**, 229, 230, 263; Abb. 81, 82; Taf. 120 T., 122 T., 123 T., 124 T., 125 T., 126 T., 127 T., 128 T., 135, 136, 137, 139 T., 143 T., 145 T., 148 T.
Castelli, Karl Anton, *St.:* 86, 88, 138; Anm. 88, 220, **228**, 229, 230, 237, 263; (Taf. 120 T., 122 T., 123 T., 124 T., 125 T., 126 T., 127 T., 128 T., 139 T., 143 T., 145 T., 148 T.)
Castelli, Carlo Pietro, *St.:* Anm. 228
Castelli, Domenico, *St.:* Anm. 228
Clausner, Joh. Baptist, *Mr.:* Anm. 276, 452, 454
Clausner, Michael, *Mr.:* Anm. 276
Cordemoy, de, *A.:* 2
de Cotte, Robert d. ä., *A.:* **28** ff., 59, 86; Anm. 50, 67, 71, 75, 78, 79, 85, 146, 231; Abb. 28, 29, 30; Taf. 21 T., 28 T.
de Cotte, Robert d. j., *A.:* 29
Curé, Claude, *B.:* 84, 86, 89; Anm. 172, 217, 219, **220**, 221, 240, 263, 280, 284, 316, 317, 324, 425; Abb. 96; Taf. 16 T., 17 T., 23 T., 28 T., 29 T., 31 T., 37 T.
Curé, Peter, *G.:* Anm. 220
Cuvilliés, François d. ä., *A.:* Anm. 300, 470, 478
Daviler, Charles-Auguste, *A.:* 2; Anm. 64
Decker, Paul, *A.:* 2, 88; Anm. 238
Delacroix, Eugène, *Ml.:* Taf. 129 T.
Demeter, Joh. Georg, *G.:* 143; Anm. 423, **469**, 470
Dientzenhofer, Johann, *A.:* 12; Anm. 18, 45, 53, 218
Dientzenhofer (Kreis): 5
Dieterich, Andreas Michael, *B.:* Anm. 407
Dietz siehe Tietz
Donner, Georg Raphael, *B.:* 105; Anm. 321, 425, 430
Donner, Matthäus, *B.:* Anm. 425
Doser, Johann, *B.:* Anm. 229
Drechsel, Balthasar, *Mu.:* Anm. 136, 193
Dürer, Albrecht, *Ml.:* 70; Anm. 211
Ebelin, Johann Leonhard, *Ze.:* Anm. 151
Eckstein, Joh. Georg, *Schr.:* Anm. 301
Eder, Dominicus, *H.:* 94; Anm. 276, **279**; Taf. 190
Eder Franz, *St.:* Anm. 276
Epter, Joh. Georg, *H.:* Anm. 428; Taf. 191 T.
Ermeltraut, Franz Anton, *Ml.:* Anm. 427; Taf. 53 T.
Ermeltraut, Joh. Georg, *Ml.:* Anm. 425
Esterbauer, Balthasar, *B.:* 84; Anm. 217, **218**, 219, 241, 425; Taf. 16 T., 30 T., 47/8 T.
Esterbauer, Joh. Anton, *B.:* Anm. 317
Eysler, Joh. Leonh., *K.:* Anm. 218, 240
Fährer, Thomas, *Ze.:* Anm. 151
Fäsch, Joh. Rudolf, *A.:* 2
Feichtmayr, Joh. Michael, *St.:* Anm. 259
Fellweck (Fellwöck) Georg, *Schr.:* Anm. 301, 428, 455, 470
Fesel, Christoph, *Ml.:* Anm. 425, **427**, 451; Taf. 127 T.
Finsterwald, Jakob, *Mr.:* Anm. 276
Fischer, Augsburger *K.:* 59
Fischer, Adam Salentin, *A.:* Anm. 152, 431
Fischer, Joh. Gg. Bernhard, *Ze. A.:* Anm. 151, **284**, 294, 315, 470
Fischer, Johann Michael, *A.:* 54; Anm. 81, 143, 151, **152**, 158; Abb. 52
Fischer von Erlach, Johann Bernhard d. ä., *A.:* Anm. 46, 284
Frank, N., *Schl.:* Anm. 278, 431
Friedel, Georg Anton, *V.:* Anm. 407, 427, 439
Förster, Martin, *Schwertfeger:* Anm. 455
Froidevaux, Joh. Baptist, *B.:* Anm. 490, 491
Füller, Sebastian, *Ta.:* Anm. 282
Fürst, Johann, *H.:* Anm. 243
Füssel, Joh. Ferdinand, *Schr.:* Anm. 116, 301
Furttenbach, Joseph, *A.:* 2
Gattinger, Marx, *Schl.:* Anm. 278, 398
Geigel, Heinrich Aloys, *A.:* Anm. 153
Geigel, Joh. Philipp, *A.:* 54; Anm. 152, **153**, 158, 452; Taf. 14 T.
Géricault, J. L. A. Th., *Ml.:* Taf. 129 T.
Germain, Georg Friedrich, *B.:* Anm. 220
Gießhammer, Simon, *Mr.:* Anm. 243, 276
Gillig, Peter Christian, *Ml.:* Anm. 193, 214
Giuliani, Giovanni, *B.:* 105; Anm. 281, 321, 374, 425, 430
Glaß, Jakob, *Mr.:* Anm. 276
Goldmann, Nicolaus, *A.:* 2
Goster, Franz, *Farbenreiber:* Anm. 265
Gränßfelter, Jakob, *H.:* Anm. 279
Graser, Franz, *Mu.:* Anm. 193
Greising, Joseph, *A. Zm.:* 6, 12, 83, 84; Anm. 193, 218, 240; Taf. 16 T.
Greising, Joh. Leonhard, *Zm.:* Anm. 193
Greuze, Jean Baptiste, *Ml.:* Taf. 129 T.
Grohe, Niclaus, *Schr.:* Anm. 88, 301
Günther, Michael, *Mu.:* Anm. 193, 470
Guster (und Gustra) siehe Goster
Guthmann, Joh. Adam, *B.:* Anm. 300, 317
Guthmann, Joh. Georg, *B.:* Anm. 300
Guthmann, Joh. Georg Adam, *B.:* 98; Anm. 115, 241, 295, **300**, 407; Taf. 179 T.
Guttmann, Balthasar, *B.:* Anm. 300, 425
Gutwein, Joh. Balth., *K.:* Anm. 171, 284, 337, 466, 468, 469; Abb. 50
Hahn, Hans Michel, *Schm.:* Anm. 222
Hard(t), Christoph, *St.:* Anm. 193, 229, 263, 276
Hard(t), Matthes, *St.:* Anm. 193, 229, 243, 263
Hausknecht, Johann Paul, *Ta.:* Anm. 282
Hecke, Jan Francis van den, *Ta.:* Anm. 282
Hefele, Melchior, *Ze. A.:* Anm. 278
Heiliger, Peter, *B.:* 89; Anm. 240, **241**, 263, 301, 316
Heller, Jgnaz, *G.:* Anm. 466
Hellmuth, Johann, *St.:* Anm. 276
Helm, Joseph, *Ta.:* Anm. 282, 428
Hennicke, Georg, *St.:* 88; Anm. 45, 228, 238, 259, 267
Henning, Joh. Georg, *Ze.:* Anm. 151
Herrmann, Balthasar, *Schr.:* Anm. 425, 428, 438, 455
Hildebrand, *Schr.:* Anm. 490
Hildebrand, Franz Anton, *Ze.:* Anm. 151
Hildebrandt, Joh. Lucas von, *A.:* 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 23, **38** ff., 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, **57** ff., 63, 80, 82, 83, 94, 96, 97, 100, 105, 107, 108, 120; Anm. 106, 109, 115, 118, 119, 120, 122, 125, 126, 127, 129, 132, 141, 147, 159, 165, 168, 171, 173, 175, 176, 179, 181, 199, 265, 274, 278, 284, 289, 290, 306, 307, 321, 330, 332, 335, 337, 342, 374, 413, 468; Abb. 42, 43, 44, 46, 47, 86, 87, 98; Taf. 11 T., 20 T., 21 T., 24 T., 27 T., 28 T., 29 T., 33 T., 34 T., 40 T., 43/4 T., 60 T., 68 T., 70 T., 71 T.

Hilzenbecher, Franz, *Mr.:* Anm. 276
Högler, Anton Joseph, *Ml.:* 95, 112, 114; Anm. 151, 265, 275, **285**, 286, 406, 427
Högler, Wolfgang, *Ml.:* 95; Anm. 151, 265, **285**, 468
Hoff, Franz Ignaz: Anm. 193
Hoff, Johann: Anm. 193
Hohmeyer, Friedrich, *V.:* Anm. 213, 407, 427, 451, 454, 455
Homann, Johann Baptist, *K.:* Anm. 50, 466
Hund(t), Ferdinand, *Schr.:* 98, 112; Anm. 266, 271, 295, **301**; Taf. 96 T., 151
Ickelsheimer, Dominicus, *Mu.:* Anm. 193, 470
Ickelsheimer, Hans Gg., *Mu.:* Anm. 193
d'Ixnard, Michel, *A.:* Anm. 488
Jyell, Johann Paul, *B.:* Anm. 301, 317; Taf. 42 T.
Käs, *Mu.:* Taf. 47/8 T.
Kallenbach, Georg Joseph, *Ml.:* Anm. 285
Kann siehe Cann
Kayser, Joseph, *G.:* Anm. 466, 470, 484
Keßler, Andreas, *Schieferdecker:* Anm. 193
Kiefer, Arnold, *Schl.:* Anm. 278
Kiefer, Conrad, *Schl.:* Anm. 278
Kleiner, Salomon, *A. Ze. K.:* 21, 53, 144; Anm. 47, 52, 54, 143, 151, 466, 472; Abb. 19
Kleinert, Marcus Friedrich, *Ml.:* 89; Anm. 245; Abb. 26
Klimpert, Joh. Andreas, *Ta.:* Anm. 282
Knoll, Joh. Adam, *Ml.:* Anm. 193, 213, 243
Köhler, Daniel, *B.:* Anm. 425, 437, 438
Köhler, Johann, *B.:* Anm. 425
Kohl, Franz, *B.:* Anm. 425
Kolb, Mathes, *Mu.:* Anm. 193
Krämer, Franz Ignaz, *Ze.:* Anm. 151
Kraus, Johann, *Schl.:* Anm. 222
Kupetzky, Johann, *Ml.:* 89; Anm. 244, 246
Lafleur, Franz, *B.:* Anm. 220
Lamour, Jean, *Schl.:* 110; Anm. 338
Leinecker, Ferdinand, *Gürtler:* Anm. 455
Le Rouge, *K.:* Anm. 471
Lesage: Anm. 490
Lindner, Andreas, *Schl.:* Anm. 222
Lintz, Michael, *Schl.:* 84; Anm. 222, 243; Taf. 16 T.
Lippold, Franz, *Ml.:* Anm. 412, 452
Löw, Kaspar, *Schr.:* Anm. 301
Loos siehe Loß
Loß, Ferdinand Wilh., *G.:* Anm. 137, 467
Loyson, Pater Nicolaus, *A.:* 11; Anm. 31
Lünenschloß, Anton Clemens, *Ml.:* 89, 98; Anm. 217, 221, 230, 240, 243, 244, **247**, 263, 268, 284, 295, 345, 452; Taf. 61 T., 71 T.
Manger, Friedrich, *St.:* 134; Anm. 424, 433, 438, **439**; Taf. 147, 154
Mansart, Jules Hardouin, *A.:* 2, 29, 40, 86; Anm. 231
Marées, Georges des, *Ml.:* Anm. 296
Markert, *Mu.:* Anm. 10
Marot, Daniel, *A. Ze. K.:* 2, 85
Matielli, Lorenzo, *B.:* 105; Anm. 284, 321, 336, 425
Mattern, Carl Maximilian, *Schr.:* Anm. 301
Mayer Joh. Prokop, *G.:* 143 ff.; Anm. 466, **470**, **471**, 481, 484; Abb. 118, 120, 122, 123
Mayer, Martin, *Ze.:* Anm. 151
Mengs, Anton Raphael, *Ml.:* Anm. 427
Merian, Matthäus, *K.:* Taf. 1 T.
Möhrlein, Hans Gg., *St.:* Anm. 193, 229, 263, 276
Molitor, Peter, *Ml.:* Anm. 412
Moll, Balthasar Ferdinand, *B.:* Anm. 425, 430
Morsegno, Carlo Pietro, *St.:* Anm. 228
Müller, Joh. Gg., *Ze.:* Anm. 151
Müller, M., *Ze. A.:* Anm. 466, 468, 469; Abb. 50
Neeb, Nicolaus, *Schl.:* Anm. 222
Netzel, Martin, *Goldschmied:* Anm. 241
Neudörffer, Georg, *St.:* Anm. 424
Neumann, Anton, *Ze.:* Anm. 151
Neumann, Franz Ignaz Michael von, *A.:* 48, 54, 145, 146; Anm. 132, **154**, 158, 466, 470, 477; Abb. 119
Neumann, Joh. Balthasar, *A.:* 9, 11, 12, 13, 16, 19, 20, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, **55** ff., **63** ff., 79, 80, 81, 82, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 107, 108, 111, 112, 117, 118, 123, 125, 130, 148; Anm. 2, 7, 11, 15, 16, 19, 27, 28, 42, 45, 46, 49, 50, 53, 55, 57, 58, 60, 64, 66, 67, 68, 69, 73, 77, 80, 82, 85, 86, 90, 95, 98, 99, 105, 106, 108, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 127, 129, 132, 137, 138, 139, 143, 147, 148, 150, 151, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 180, 181, 190, 206, 207, 213, 218, 220, 222, 223, 224, **226**, 230, 238, 243, 252, 253, 254, **259**, 260, 261, 262, 265, 271, 272, 273, 275, 276, 278, 279, 280, 282, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 293, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 306, 307, 308, 310, 312, 314, 320, 322, 323, 326, 328, 332, 335, 339, 341, 342, 346, 347, 348, 349, 353, 354, 359, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 370, 383, 384, 385, 388, 398, 405, 411, 417, 419, 421, 465, 466, 467, 468, 469, 475, 482, 488; Abb. 17, 26, 39, 40, 41, 53; Taf. 1, 2/3 T., 4 T., 7/8 T., 17 T., 19 T., 24 T., 27 T., 32 T., 33 T., 35 T., 37 T., 45/6 T., 61 T., 65, 73 T., 76 T.
Nickel, Balth. Heinrich, *B.:* Anm. 425
Oegg, Johannes: Anm. 278
Oegg, Joh. Anton, *Schl.:* 131, 135, 136; Anm. 392, 424, **426**, 445, 446, 453; Taf. 79 T., 206, 278
Oegg, Joh. Georg, *Schl.:* 50, 52, 57, 82, 83, 84, **94**, 95, 96, 97, 98, **106** ff., 111, 114, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, **135**; Anm. 222, 263, **278**, 331, 341, 382, 383, 384, 385, 388, 392, 394, 395, 398, 400, 405, 407, 419, 420, 423, 426, 431, 443, 444, 470; Abb. 99, 100, 110; Taf. 9 T., 16 T., 21 T., 42 T., 53 T., 55/6 T., 189 T., 190/1 T., 192, 193, 194, 196, 197, 198, 203—208
Onghers, Oswald, *Ml.:* Anm. 219
Palladio, Andrea, *A.:* 2
Parrodi, Domenico, *B.:* Anm. 321
Pellegrini, Giov. Antonio, *Ml.:* Anm. 295, 297; Taf. 94 T., 108 T., 173
Penther, Joh. Friedrich, *A.:* 2; Anm. 48, 67
Pesne, Antoine, *Ml.:* Anm. 282
Petrini, Antonio, *A.:* 6, 9, 83; Anm. 218; Taf. 4 T., 21 T., 51 T.
Petrolli, Anton, *St.:* Anm. 424, 439
Petrolli, Ignaz, *St.:* Anm. 424, 451
Petrolli, Joseph, *St.:* Anm. 424, 453
Petrozzi, Joh. Baptist, *St.:* Anm. 276, 424, 453
Pfaff, Joh. Sebastian Barnabas, *B.:* Anm. 425

Picnot: Anm. 490
Pirner, Jacob, *Tü.:* Anm. 452
Pirot, Andreas, *Ta.:* 89, **94** f., 98, 114, 116; Anm. 265, **282**, 295, 362
Popp, Christoph, *Ml.:* Anm. 427, 438
Prell, Andreas, *B.:* Anm. 217; Taf. 19 T.
Prévôt, *Ta.:* Anm. 282
Probst, Johann, *Schl.:* Anm. 222
Probst, Joseph, *Mr.:* Anm. 276
Quadri, Anton, *St.:* Anm. 276
Raab, Joh. Valentin, *Schr.:* Anm. 490, 491
Reuß, *B.:* Anm. 425
Ritter zu Grünsteyn, Anselm Freiherr von, *A.:* Anm. 58, 64, 83
Röhm, Johann, *Schl.:* Anm. 222
Roland, Sebastian, *Holzschneider:* Abb. 1
Roth, Franz Ignaz, *Ml.:* 89, 128; Anm. 243, **244**, 263, 282, 287, 295, 354, 411, 412, 427; Taf. 66
Roth, J. A., *Giesser:* Anm. 220
Roth, Matthäus, *B.:* Anm. 244
Rumpf, Ludwig Daniel Philipp, *Tapezierer:* Anm. 491
Salins de Montfort, Nic. Alex. de, *A.:* 148; Anm. 142, 337, **488**, 490, 492; Abb. 124
Salver, Johann, *K.:* 20, 52; Anm. 47, 54, 466; Abb. 17; Taf. 1
Scamozzi, Vincenzio, *A.:* 2
Schenk, Daniel, *St.:* 88; Anm. 267
Schenkel, Hofkammerrat, *A.:* 50; Anm. 138
Scheubel, Johann Joseph d. j., *Ml.:* Anm. 296
Scheubel, Joh. Joseph d. ä., *Ml.:* 98; Anm. 244, 268, 282, 295, **296**, 345, 346, 362
Schlecht, Franz Benedikt, *Schr.:* Anm. 88, 243, 301, 398, 400, 426, 428, 470
Schlereth, Gg. Adam, *Drechsler:* Anm. 88
Schletterer, Jakob, *B.:* Anm. 425
Schlott, *B.:* 98; Anm. 295, **299**, 320
Schmidt, Johann Adam, *Mu.:* Anm. 193
Schmitt (Schmidt), Joseph, *Ml.:* Anm. 427, 455
Schneider, Andreas, *Schl.:* Anm. 278, 431
Schübler, Joh. Jacob, *A. Ze. K.:* 2
Schuppen, Jakob van, *Ml.:* Anm. 285
Schwab, Ernst, *Ml.:* Anm. 427, 438, 451
Schwartz, Urban, *Schm.:* Anm. 222
Seeland, Aurelius, *Schl.:* Anm. 222, 278
Seitz, Georg Adam, *Schl.:* Anm. 222
Seitz (Seiz), Johannes, *Ze. A.:* Anm. 45, 151
Serlio, Sebastiano, *A.:* 2
Singer, Johann, *Ze.:* Anm. 151
Söckhler, B., *K.:* Anm. 466, 468, 469
Sonnenschein, Joh. Valentin, *St.:* Anm. 432, 441
Speeth, Peter, *A.:* Anm. 488
Stahl, Leonhard, *Zi.:* Anm. 193
Stark, Georg, *Schr.:* Anm. 491
Steingruber, Jean-David, *A.:* Anm. 48
Stephan, Jakob, *V.:* Anm. 407, 427
Stuber, Nicolaus, *Ml.:* Taf. 62 T.
Sturm, Leonhard Christoph, *A.:* 2; Anm. 64
Tatz, Georg Raphael, *A.:* 47, 91; Anm. **127**, 151, 295, 468
Tencalla, Johann Maria Antonius, *St.:* Anm. 228
Thalheimer, Argobast, *Ml.:* Anm. 427
Thalheimer, Franz Andreas, *Ml.:* Anm. 282, 427, 451
Thalhofer, Johann, *Ml.:* 95, 112, 114; Anm. 275, 285, **286**, 406
Thomas, Johann, *Ta.:* Anm. 282
Tiepolo, Giovanni Battista, *Ml.:* 51, 64, 70, 75, 82, 89, 95, 126, **127** ff., 132, 133; Anm. 195, 265, 284, 287, 402, 406, **410**, 411, 412, **416**, 417, 423, 434; Taf. 57/8 T., 59 T., 60 T., 61—66, 71 T., 83 T., 85—88
Tiepolo, Giov. Domenico, *Ml.:* 127, 128; Anm. 297, 410, 416; Abb. 8; Taf. 66
Tiepolo, Lorenzo, *Ml.:* Anm. 410; Taf. 66 T.
Tietz (Dietz), Ferdinand, *B.:* 105, 120, 131, 132; Anm. 220, 301, 317, **318**, 324, 368, 375, 379, 382, 425, 431
Treu, Christoph, *Ml.:* Anm. 427
Treu, Johann Nicolaus, *Ml.:* Anm. 427
Treu, Joseph Marquard, *Ml.:* Anm. 427
Treu, Katharina, *Ml.:* Anm. 427
Treu, Maria Anna, *Ml.:* Anm. 427
Timler, Joh. Anton, *Hofbronnenmeister:* Anm. 143, 466, 468, 469; Taf. 2
Tümbler (Timler), Adam Martin Christian, *Kupferschmied u. Bronnenmeister:* Anm. 190, 193; Taf. 31 T., 35 T., 36 T.
Tyroff, H. J., *K.:* 266
Uebelher, Johann Georg, *St.:* Anm. 259
Uhl, Balthasar, *St.:* Anm. 276
Urlaub, Gg. Anton, *Ml.:* 95, 114; Anm. 244, 278, 285, **287**, 416, 427
Urlaub, Gg. Carl, *Ml.:* Anm. 287, 427, 438
Urlaub, Gg. Christian, *Ml.:* Anm. 287
Urlaub, Gg. Sebastian, *Ml.:* Anm. 287
Vautrin: Anm. 490
Venino, Joseph, *St.:* Anm. 276
Vierheilig, Sebastian, *Buchbinder, Ze.:* 54, 79; Anm. 142, 208, 337; Abb. 79
Vigne, Charles de, *Ta.:* Anm. 282, 303
Vignola, Giacomo Barozzi da, *A.:* 2; Anm. 433
Villamena, Francesco, *K.:* Anm. 433
Visconti, Giuseppe, *Ml.:* 126; Anm. 285, 403, 405, **406**, 412, 413, 423
Vitruvius (Marcus V. Pollio), *A.:* 2
Vogel, Bernhard, *K.:* Anm. 244
Vogel, Johann Jakob, *St.:* 88; Anm. 238, 267
Vogel, *Gürtlermeister:* Anm. 491
Vogt, *Tü.:* Anm. 193, 263
Wagner, Andreas, *Mu.:* Anm. 193
Wagner, Johann Martin, *B.:* Anm. 284, 425
Wagner, Johann Peter, *B.:* 131, 134, 137, **138** ff.; Anm. 88, 210, 220, 283, 284, 397, 416, 424, **425**, 426, 428, 429, 430, 431, 437, 438, 451, 455, 458, 459, 460, 461, 470; Abb. 112—116; Taf. 25 T., 54 T., 213, 214
Wagner, Simon, *B.:* Anm. 425
Wagner, Thomas, *B.:* Anm. 218, 425
Walcker (Walcher), Ferdinand, *Schm.:* Anm. 222
Walser, *Schr.:* Anm. 301, 428
Walter, Caspar: Anm. 453
Walther, Martin, *Schr.:* Anm. 301
Weckher (= Becker?), Sebastian, *B.:* Anm. 316
Weidmann, Valentin, *Schr.:* Anm. 301
Weidner, Paul Andreas, *G.:* 143; Anm. 467, **468**, 469
Weithner siehe Weidner

Welsch, Maximilian von, *A.:* 5, 11, **13** ff., 33, 37, 38, 39, 40, 49, 53, **57** ff., 63, 83, 84, 90; Anm. 15, 40, 43, **45**, 46, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 85, 86, 98, 104, 143, 144, 171, 217, **223**, 228, 467; Abb. 25, 117; Taf. 19 T., 21 T., 22 T., 24 T., 45/6 T.
Wendel, Conrad, *Schl.:* Anm. 222
Werth, Kilian, *Schr.:* Anm. 301
Weydner siehe Weidner
Winterschmidt, Ad. Wolfg., *K.:* Anm. 471
Winterstein, Georg, *B.:* Anm. 424
Wohlfahrt, Erasmus, *Mu.:* Anm. 193
Wohlfahrt, Rudolf, *Mu.:* Anm. 193
Wucherer, Marx, *Mu.:* Anm. 193
Zengerlein, M. J., *Mu.:* Anm. 193, 470
Zick, Januarius, *Ml.:* Anm. 187, 424; Taf. 62 T.
Zick, Johannes, *Ml.:* 125, 126; Anm. **402**, 403, 423; Taf. 61 T., 62 T., 76
Zimmer, Heinrich, *Mu.:* Anm. 10
Zimmermann, Dominicus, *St. A.:* 101; Anm. 240; Taf. 84 T.
Zuber, Niclaus, *St.:* Anm. 276
Zurlutter, Heinrich, *Schr.:* Anm. 301

PERSONEN (MIT AUSNAHME DER KÜNSTLER)

Adelmann, Jeremias: Anm. 243
Althan: 14
Amadey: Anm. 424
Bischoff: Anm. 220
Blainville: 9; Anm. 9
Boineburg, Philipp Wilhelm von: Anm. 228
Charlotte von Lothringen: Anm. 370
Colbert: 1
Curé, Maria Cordula: Anm. 284
Dalberg, Karl Theodor von: Anm. 488
Dochein, Michael Anton: Anm. 244
Dubois: 28
Erthal, Franz Ludwig von: 148; Anm. 424, 451, 458, 466; Taf. 207 T.
Erthal, Karl Friedr. Wilhelm von: Anm. 284
Erthal, Philipp Christoph von: 13, 14, 15, 16, 17, 22, 23, 25, 59; Anm. 39
Eugen Prinz von Savoyen: 3, 14, 38, 47, 94; Anm. 278, 284, 321
Fechenbach, Georg Karl von: 54
Fichtel, Franz Ludwig von: Anm. 417
Fleury: 38
Franz von Lothringen: 118; Anm. 370
Friedrich d. Große: 3, 81; Anm. 382; Taf. 57 T.
Fries, Alexander: Anm. 153
Geigel, Eugen: Anm. 153
Gerold, Bischof: Taf. 86 T.
Gilbert, Pater: 92; Anm. 268
Glaser, Anton: Anm. 91, 93, **251**, 386, 394
Goethe: 7, 81
Greiffenklau, Carl Philipp von: 50, 54, 75, 82, 122, **124** ff., 134, 142, 143, 145, 146, 147; Anm. 136, 138, 193, 243, 276, 278, 282, 284, 285, 301, 342, 360, 368, 370, 378, 380, 384, 385, 393, 395, 396, 397, 399, 400, 403, 405, 410, 416, 417, 419, 420, 423, 427, 431, 452, 466, 469, 479, 481, 483; Abb. 5, 8; Taf. 51 T., 53 T., 54 T., 55/6 T., 57/8 T., 61 T., 63 T., 64 T., 71 T., 85 T., 91, 112 T., 204 T., 205 T.
Greiffenklau, Johann Philipp von: Anm. 13, 285
Greiffenklau, Lothar Gottfried Heinrich von: Anm. 417
Großer Kurfürst: 81
Harrach: 38; Anm. 125, 251
Heller, Jakob: Anm. 211
Hutten, Christoph Franz von: **36**, 37, 39, 40, 82, 83, 84, **89**, 90, 91, 94, 123, 143; Anm. 52, 81, 98, 100, 110, 193, 219, 220, 221, 240, 243, 244, 246, 247, 251, 412, 467, 468; Taf. 19 T., 21 T., 128 T.
Jakob, Gallus: Anm. 17
Ingelheim, Anselm Franz von: 50, 73, 82, **123** f., 131, 137; Anm. 137, 139, 216, 224, 243, 282, 284, 301, 359, 362, 384, **386**, **388**, 392, 393, 394, 412, 419, 423, 450, 468; Taf. 206 T., 207 T.
Joseph I.: 38
Karl VI.: 3, 5, 38; Anm. 321
Karl VII.: 118
Karl Eugen von Württemberg: Anm. 432
Karl von Lothringen: Anm. 370
Köberlein: Anm. 285
Leibniz: 81
Louis Philipp von Orleans: 3
Ludwig XIV.: 1, 3
Ludwig XV.: 28, 35; Anm. 471
Maintenon: 3
Keller, Fortunat: 27
Kettler: Taf. 35 T.
Mannlich, Christian von: Anm., 427
Maria Theresia: 81, 118; Anm. 370
Max I. Joseph: Taf. 16 T., 29 T.
Mehling, Lorenz Jakob: Anm. 410
Morandy: Anm. 490
Oberthür, Franz: Anm. 488, 491
Reitzenstein: Taf. 1 T.
Rohan, Armand Gaston de: 28, 29; Anm. 2
Rohan, Louis René Edouard de: Anm. 488
Rothenhan: 13
Schönborn, Anselm Franz von: Abb. 2
Schönborn, Damian Hugo von: Anm. 2, 29, 64, 207; Abb. 2
Schönborn, Franz Georg von: Abb. 2
Schönborn, Friedrich Carl von: 4, 5, 11, 12, 13, 19, 23, 25, 36, **37** ff., 42, 47, 49, 51, 57, 59, 66, 73, 74, 75, 82, 83, 84, 89, **90** ff., 98, 99, 100, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 142, 143, 144, 145, 146, 147; Anm. 2, 4, 11, 14, 15, 20, 26, 47, 50, 52, 60, 61, 62, 68, 86, 87, 104, 105, 106, 109, 110, 115, 116, 118, 125, 126, 127, 134, 135, 137, 143, 147, 148, 150, 166, 169, 171,

173, 175, 179, 193, 203, 216, 220, 224, 228, 240, 243, 244, 247, 251, 252, 253, 254, 259, 260, 262, **264**, 265, 268, 271, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 282, 284, 285, 287, 289, 290, 291, 293, 295, 297, 301, 303, 306, 308, 310, 312, 318, 321, 328, 330, 331, 335, 336, 337, 340, 342, 346, 348, 353, 354, 355, 361, 362, 363, 364, 367, 368, 370, 373, 374, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 397, 405, 408, 413, 420, 421, 423, 431, 466, 467, 468, 469, 481, 489; Abb. 2,4; Taf. 19 T., 21 T., 35 T., 47/8 T., 51 T., 53 T., 57/8 T., 59 T., 61 T., 63 T., 70 T., 71 T., 72 T., 73 T., 76 T., 79 T., 85 T., 89, 90, 95 T,. 97 T., 110 T., 112 T., 121 T., 126 T., 131 T., 132 T., 145 T., 150/1 T., 158/9 T., 162/3 T., 174/5 T., 190/1 T.

Schönborn, Johann Erwein von: Abb. 2

Schönborn, Johann Philipp von: Abb. 2; Anm. 268, 284, 295, 335

Schönborn, Joh. Philipp Franz von: **10** ff., 35, 36, 37, 82, 83, 84, 86, 89, 94, 116, 142, 143, 144; Anm. 14, 15, 16, 20, 52, 57, 60, 62, 68, 80, 86, 88, 93, 115, 147, 193, 220, 228, 230, 240, 243, 247, **251**, 268, 282, 295, 362, 452, 466, 467, 468, 474, 481; Abb. 2, 3; Taf. 21 T., 30 T., 51 T., 178 T.

Schönborn, Lothar Franz von: 4, **5**, **11**, 12, 13, 23, 25, 35, 36, 88, 92; Anm. 4, 15, 16, 18, 26, 39, 41, 53, 55, 57, 60, 82, 86, 87, 88, 90, 95, 98, 99, 167, 169, 181, 207, 228,230, 251, 265, 284, 296, 465, 467, 474; Abb. 2; Taf. 19 T., 21 T.

Schönborn, Marquard Wilhelm von: Abb. 2

Schönborn, Melchior Friedrich von: Abb. 2

Schönborn, Rudolf Franz Erwein: Anm. 41, 61, 147; Abb. 2

Seinsheim, Adam Friedrich von: 54, 83, 105, 121, 122, 127, **131** ff.; Anm. 193, 216, 243, 276, 296, 301, 318, 360, 375, **379**, 382, 409, 412, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 431, 439, 443, 448, 451, 452, 466, 470, 471; Abb. 6; Taf. 51 T., 113 T., 207 T., 209 T.

Seyfried, Pater: 92; Anm. 268

Spielberger, Joh. Christoph: Anm. 137, 138, 139, 224, 282, 290, 354, 362, **386**, 387, 388, 389, 390, 394, 396, 403, 405, 406, 407, 410, 411, 412, 416, 467

Stadion, Philipp von: Anm. 222, 243

Starhemberg: 3, 38

Toskana, Großherzog Ferdinand von: 54, 83, 97, 112, **148**; Anm. 224, 290, 425, 488, **489**; Taf. 19 T., 129 ff.

Tygi: Anm. 137

Vizekönig von Neapel: Anm. 125

Weinreich: Anm. 137

Wilhelmine Markgräfin v. Bayreuth: Taf. 57 T.

Winckelmann: 7

Zobel: Anm. 251

Zurwesten, Anna Margarete: Anm. 278

O R T E

Aachen Anm. 259

Abtswind 49, 63, 106; Anm. 322; Taf. 32 T.

Altenburg Anm. 228

Amalienburg 114; Anm. 456; Taf. 120 T.

Amorbach Anm. 278, 284, 398

Ansbach 6; Anm. 424

Aschaffenburg Abb. 9

Bamberg Anm. 264. Dom Anm. 284. Jakobskirche Anm. 427. Karolinenplatz 2: Anm. 190. Marmorbruch Anm. 353. Martinskirche Anm. 424. Residenz 88; Anm. 86, 171, 276, 282, 318, 424, 439. Seesbrücke Anm. 425

Banz 88; Anm. 218

Bayreuth Anm. 424, 470

Beauvais Anm. 282

Berlin 6; Anm. 300; Abb. 9

Biebrich Anm. 190, 222

St. Blasien Anm. 488

Bocklet Anm. 488

Bonn 86; Anm. 228, 231

Bruchsal 6, 125; Anm. 2, 64, 197, 207, 301, 402, 412; Abb. 9; Taf. 62 T.

Brühl 132; Anm. 228, 284; Abb. 9; Taf. 62 T.

Brunoy Anm. 471

Charlottenburg Anm. 282

Clemenswerth Anm. 228

Comburg Anm. 218

Dresden 6; Abb. 9

Ebern Anm. 189

Ebrach 88; Anm. 199, 218, 247, 259, 284, 300, 374, 424, 425, 429

Eckartsau Anm. 281

Eggenburg Anm. 374

Ehrenbreitstein Anm. 278, 284

Eibelstadt Anm. 184

Eichstätt Anm. 186, 276

Ellwangen Anm. 424, 432

Eltmann Anm. 189

Erfurt Anm. 228

Erlabrunn Anm. 184

Estenfeld 63

Etwashausen Anm. 259

Falkenlust Anm. 228

Faulenberg 63; Anm. 93; Abb. 63; Taf. 32 T.

St. Florian Anm. 276, 281, 343

Frankfurt a. Main Anm. 228, 488

Frickenhausen Anm. 187, 229

Fuchsstadt Anm. 424

Fulda Anm. 218, 247

Gaibach 88; Anm. 265, 276

Gambach Anm. 184

Gera Anm. 208

Gerbrunn Anm. 470

Gnodstadt 63

Godesberg Anm. 228

Göllersdorf Anm. 119, 171, 265, 321

Göttweig Anm. 46, 265, 281, 343

Günzburg Taf. 84 T.

Hadamar 63; Anm. 276
Hainburg Anm. 321
Heidenfeld Anm. 424
Heiligenkreuz Anm. 281, 321, 374, 430
Heiligenthal Anm. 461
Heusenstamm Anm. 346
Hitzbühl Anm. 184
Homburg a. M. 64
Horn Anm. 374
Hubertusburg Anm. 428
Huppland Anm. 184
Iphofen Anm. 187
Karlsruhe Abb. 9
Katzenellenbogen 63
Kirchheim Anm. 424
Kissingen Anm. 424, 488
Kitzingen Anm. 424
Klosterneuburg 94; Anm. 281, 343
Kostheim Anm. 184
Kremsmünster Anm. 281
Kronach Anm. 189, 190
Kukus Anm. 318
Laxenburg Anm. 264
Lohr Anm. 190, 243
Ludwigsburg 6; Abb. 9
Mainberg Anm. 189
Mainz, Deutschordenshaus Anm. 83. Dom Anm. 154, 284, 314. Favorite Anm. 265. Residenz Anm. 265; Taf. 62 T.
Mannheim 6, 28; Anm. 226; Abb. 9
Marquardsburg siehe Seehof
Maursmünster Anm. 488
Mergentheim Anm. 424
Milotitz Anm. 374
Mönichsberg Anm. 184
Mongatsch Anm. 171
Monrepos Anm. 424, 432
München 101; Anm. 456, 470; Taf. 120 T.
Münsterschwarzach Anm. 284, 416
Mürsbach Anm. 353
Nancy 28; Anm. 129
Neresheim Anm. 154
Neuhaus a. d. Saale Anm. 488
Nymphenburg 6, 114; Anm. 110, 456; Abb. 9; Taf. 120 T.
Obertheres siehe Theres
Paris 28 ff., 85; Anm. 66 f., 225, 490. Louvre 25. Palais d'Orléans 25. Tuilerien 25
Partenstein Anm. 427
Pommersfelden 11, 12, 25, 35, 88, 114, 147; Anm. 15, 190, 265, 384; Abb. 9
Poysdorf Anm. 374
Prag Anm. 110, 318, 471
Randersacker 46, 63; Anm. 124, 368
Retzbach Anm. 425
Rohrbach Anm. 425
Rothenfels Anm. 184
Salzburg 120; Anm. 46, 147, 307, 374; Taf. 34 T.
Schleichach Anm. 190, 243
Schleißheim 6; Anm. 110; Abb. 9
Schloßhof an der March 94; Anm. 278, 281, 284, 307, 321, 430
Schönborn (Schloß) Anm. 171, 264, 278, 285, 287, 368
Schönbrunn Anm. 281, 321, 430
Schuppach Anm. 353
Schuppenellenbogen Anm. 184
Schwarzach siehe Münsterschwarzach
Schwetzingen Anm. 427
Seehof Anm. 152, 264, 276, 318, 427
Seitenstetten Anm. 374
Semlin Anm. 171
Solitude Anm. 432
Steinbach Anm. 247
Steinberg Anm. 189
Steinhausen 101
Strantzendorf Anm. 119
Straßburg 28
Stuttgart 132, 134; Anm. 432; Abb. 9; Taf. 53 T.
Suhl Anm. 190
Theilheim Anm. 439
Theres Anm. 218, 425
Triefenstein Anm. 424
Trier 120, 132; Anm. 284, 318, 375
Tückelhausen Anm. 284
Veitshöchheim 105, 131, 139, 147; Anm. 13, 138, 210, 215, 276, 278, 318, 424, 425, 426, 427, 459, 460, 481, 488
Versailles 1, 3, 22, 39; Anm. 57, 72
Vierzehnheiligen Anm. 49, 154
Wachau Anm. 110
Weingarten Anm. 48; Abb. 9
Werneck 42, 83; Anm. 212, 213, 215, 276, 278, 282, 285, 286, 300, 366, 382, 392, 412, 424, 429, 488, 490, 492; Taf. 29 T.
Wernfeld Anm. 184
Wien Anm. 264. Belvedere 6, 38, 41, 43, 94, 105; Anm. 176, 278, 281, 284, 307, 321, 384, 413, 430; Abb. 9; Taf. 21 T., 27 T. Brunnen am Neumarkt Anm. 430. Hofburg 38; Anm. 46, 307. Karlskirche 38. Liechtensteinscher Stadtpalast Anm. 374. Ministerium des Äußeren Anm. 46. Palais Daun-Kinsky Anm. 374, 413, 430. Palais Questenberg-Kaunitz Anm. 374. Palais Rottal Anm. 46, 199; Taf. 43/44 T. Palais Schönborn (Laudongasse) Anm. 284, 374, 430. Palais Schwarzenberg Anm. 46. Pestsäule auf dem Graben Anm. 284. Reichskanzlei 109; Anm. 265, 284, 336. Savoysches Damenstift Anm. 281. Winterpalast des Prinzen Eugen Anm. 336
Wies 101
Wiesenbronn Anm. 156
Wiesentheid Anm. 15
Wipfeld Anm. 424
Würzburg, St. Afra 130, 142, 143, 147, 148; Anm. 143, 468, 482, 484. Alter Kranen Anm. 154. Altes Rathaus Anm. 207; Taf. 4 T. Alte Universität Taf. 2/3 T. Augustinerkirche Anm. 284, 427. Bechtolsheimischer Hof Taf. 4 T. Bronnbachergasse 8: Anm. 374. Brückenheilige 84, 89; Anm. 172, 220, 221. Brunnen in der Hofstraße Anm. 425. Brunnen auf dem Fischmarkt Anm. 425. Brunnen (Ceres; Neubaustraße) Anm. 425. Bürgerspitalkirche Anm. 284, 425. Dom 18; Anm. 223, 247, 282, 283, 284, 300, 339, 425; Taf. 2/3 T., 4 T. Dominikanerkirche Anm. 276. Frankoniabrunnen 55, 76; Taf. 11 T.

Galgenberg Anm. 470. Gardistenbau Anm. 152. Gertraudkirche Anm. 217, 247. Gesandtenbau 54, 124, 136; Anm. 156, 278, 424, 426, 429, 446; Taf. 11, 13/14 T., 51, 211. Hausmadonnen Anm. 218. Hof Oberfrankfurt Anm. 151. Hof Rosenbach 9, 10, 25, 37, 52, 53, 54, 82; Anm. 23, 24, 38, 117, 136, 208, 251, 385, 444, 467; Taf. 12 T., 13, 204 T. Huttenschlößchen Anm. 190. Jesuitenkolleg Anm. 218, 219. Juliusspital 89; Anm. 153, 218, 219, 228, 230, 275, 276, 424, 425, 427. Käppele (Kreuzwegstationen) Anm. 425, 426, 427. Kammerbau (alter) 9, 12, 21, 50; Anm. 11, 12, 137, 143, 150. Kapuzinerstraße 3 (Oeggs Häuser) Anm. 278, 426. Karmelitenkirche Anm. 278. Mainviertel 63. Marienberg 9, 17, 23, 116; Anm. 218, 219, 282; Taf. 1, 11 T. Marienkapelle Anm. 218; Taf. 4 T. Michaelskirche Anm. 152, 153, 424, 427, 439. Münzgebäude Anm. 282. Neubaukirche Anm. 424; Taf. 11 T. Neumünster Anm. 219, 240, 247, 284; Taf. 4 T. Peterskirche Anm. 218, 219, 247, 277, 424, 425. Pleichertor 63; Anm. 426. Probsthauserbau 122, 124, 148; Anm. 106, 137, 143, 171, 378, 384, 469; Taf. 207 T. Rückermaingebäude Anm. 240. Sandertor Anm. 152. Schlößchen am Rennweg 9, 10, 11, 12, 13, 17, 84; Anm. 8, 10, 12, 19, 22, 23, 24, 60, 195, 218, 222. Schönbornkapelle 18, 37, 92, 94, 110; Anm. 120, 213, 220, 223, 230, 247, 265, 276, 278, 284, 339, 398. Schottenkirche Anm. 439. Spitalkirche Anm. 425. Stephanskirche Anm. 153, 424, 429. Stephanstor Anm. 148, 466. Stifthaug Anm. 218. Theaterstraße Anm. 283, 424. Vierröhrenbrunnen Anm. 283, 425.
Zabern Anm. 488
Zeil Anm. 189
Zellingen Anm. 424

Dieses Werk wurde im Auftrage des Verlages Georg Müller A.-G. in München
von der Bayer. Hofbuchdruckerei Gebrüder Reichel in Augsburg
im Herbst des Jahres 1922 hergestellt.
Die Druckstöcke zu den Abbildungen lieferte F. Bruckmann A.-G. in München.
Anordnung des Satzes und Entwurf der Einbände von Professor Emil Preetorius.

NA
7741
W8S4
v.1

Sedlmaier, Richard
Die fürstbischöfliche
Residenz zu Würzburg

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 01 28 08 09 015 3